مكتبة الأسرة 1999

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

علم الجمال والنقد الحديث

د. عبدالعزيز حموده



لوحة للفنان: لوتريك

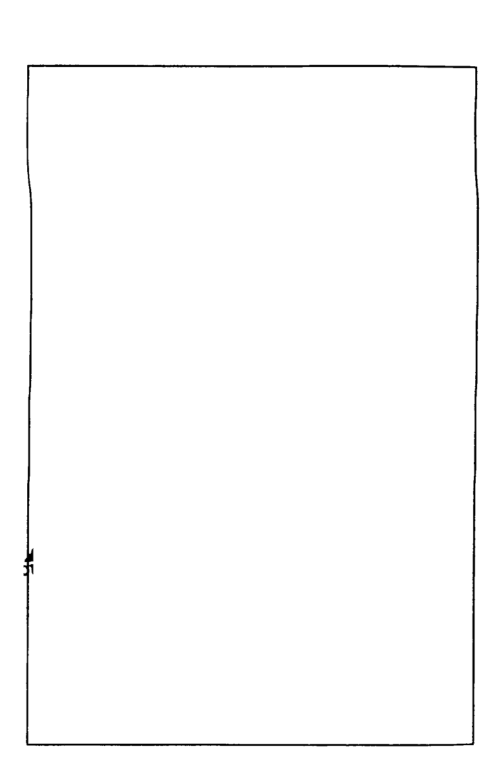


الهيئة المصرية العامة للكتاب

اهداءات ٢٠٠٣

أسرة أ.د/رمزي ذكي

القاهرة



علم الجمال والنقد الحديث

تأليف : د. عبدالعزيز حموده

تقديم : د. مـاهـر شـفيق فـريـد



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

علم الجمال والنقد الحديث

تاليف: د. عبدالعزيز حموده

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان: محمود الهندى

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

تقديم

فليأذن لى القارئ بأن أبدأ هذا التقديم بالانغماس فى شىء من النوسطالجيا. ذلك أنه إذ يتقدم المرء فى السن يزداد ميلا إلى الرجوع إلى الوراء، ويغدو الماضى بمعنى من المعانى أكثر واقعية من الحاضر، وهو يقينا أكثر واقعية من مستقبل لا نعرف عنه شيئا. فى الفترة ما بين ١٩٦١ ـ ١٩٦٥ كنت طالبا فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة (وهى أخصب الفترات فى حياتى وأحفلها بعذابات الجسد والروح والعقل ونشواتها أيضا).

وكان القسم يضم آنذاك ثلاثة شبان من مدرسى اللغة (سرعان ما سافروا فى بعثات دراسية للحصول على الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية أو بريطانيا) قدر لهم فيما بعد أن يحتلوا مراكز قيادية فى الحياة الثقافية: سمير سرحان، وعبدالعزيز حمودة، ومحمد عنانى. لم

يكن المد الأنثوى - فى هيئة التدريس قد تعاظم فى تلك الأيام وطما مثلما هو الحال الآن، حيث تضاءل عدد الذكور من أساتذة القسم ومدرسيه ومعيديه وغدا جزيرة صغيرة محاطة ببحر من الإناث. وحقا إن عطر الأنوثة، كعطر الزهور، شيء جميل، ولكن عطر الزهور إذ زاد عن الحد غدا خانقا، كان حمودة منذ مطلع شبابه مدرسا مطبوعا فإلى جانب غزارة علمه وتفتحه على الثقافة العلمية وآفاق الفلسفة إلى جانب تخصصه في الأدب، كان يملك القدرة على التوصيل والتواصل. لقد جلست منه مجلس التلميذ - على ضآلة الفرق فى العمر بيننا - وكان إلى جانب الدكاترة مجدى وهبه وعادل سلامة فمنحنى فى أطروحتى للدكتوراه. كانت فصوله الدراسية قطعة متوهجة من النشاط الأكاديمي: فهو - بحيويته العصبية القلقة التى تذكرنى بحيوية محمد عبدالحليم عبدالله - لا يدع الطالب يستسلم للكسل لحظة واحدة (بخلاف أساتذة آخرين عرفت ساعات هنيئة من النوم - أو على الأقل دقائق من الإغفاء - أثناء محاضراتهم، وستدهش لو ذكرت لك أسماءهم، وإنما يتحرك فى أرجاء المدرج يسأل هذا ويستمع إلى ذاك ويصحح ويعلق ويضيف. وكانت له، كسمير سرحان، لثغة طفيفة محببة تجتذب زميلاتى من الطالبات. فقصيدة الشاعر إدموند ولر Go, lovely rose كانت تغدو على لسانه.

لوز Go, lovely وبالمثل كانت قصيدة الشاعر الإيقوسى روبرت بيرنز My Luve is like a red , red rose تغدو لوز a red لم تزايل اللثغة ذلك الشاب رشيق القوام الذى عرفته منذ ثمانية وثلاثين

عاما (ترى كيف تسنى له الحفاظ على رشاقته على حين تكونت لنا كروش، واصلعت منا الرءوس، وضاقت ملابسنا القديمة علينا؟) ولكن الشاب كبر سنا وحكمة وعلما ومنصبا حتى أصبح رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، ووكيلا ثم عميدا للكلية، ومستشارا ثقافيا لبلاده في واشنطون دي سي، ونائبا لرئيس جامعة العين بدولة الإمارات العربية المتحدة، وعميدا لكليات العلوم الإنسانية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا ونائب رئيس تلك الجامعة للدراسات العليا - منصبه الحالي.

ولد عبدالعزيز حمودة في ١٩٣٧ وتخرج في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة في ١٩٦٠ .

أوفد في ١٩٦٤ إلى الولايات المتحدة حيث حصل على درجة الماجستير من جامعة كورنيل برسالة عنوانها «بلد الغيلان»: دراسة لتنسي وليمز ثم على الدكتوراه من نفس الجامعة في ١٩٦٨ برسالة عنوانها «مسرح الصحف الحية: دراسة في الخيوط والشكل». عين بعد عودته مدرسا بقسم اللغة الإنجليزية بكليته الأم وترقى في سلك التدريس حتى درجة أستاذ (انظر مادة: حمودة في الجزء الثاني من: قاموس المسرح، تحرير وإشراف د. فاطمة موسى محمود وسمير عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ . وانظر: دليل كلية الآداب، وحدة النشر العلمي لكلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٩٧).

لعبدالعزيز حمودة أعمال علمية باللغة الإنجليزية يعرفها زملاؤه وتلاميذه ولا أطيل القول فيها هنا إن له كتبا عن «مشكلة أولبي: دراسة

فى الخيوط والتقنية» . وله بحث عنوانه «الوهم والحقيقة: من يخاف من فرجينيا ولف وأليس الصغيرة «ظهر فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (١٩٧٦) (لا مغالاة إذا قلنا إن حمودة أكبر حجة فى إدوارد أولبى لا فى مصر وحدها وإنما فى العالم العربى كله) وببليوجرافيا مشروحة عن مسرحية شكسبير «روميو وجوليت» . وكتب مقدمات لمسرحيات «عربة اسمها الرغبة» لتنسى وليمز، و«موت قومسونجى (وليس بائع جوال كما تترجم عادة - قد نبه لويس عوض إلى ذلك أكثر من مرة ولكن لا حياة لمن تنادى)، و«بلدتنا» لثورنتون وايلدر. وحرر كتابا عن المسرح الأمريكى (الناشر: مكتبة الأنجلو) يضم دراسات لجون جاسنر وجوزيف ودكرتش ولايونل ترلنج وغيرهم، كما حرر بالاشتراك مع سمير سرحان كتابا عنوانه «منتخبات من القصص القصير ومسرحيات الفصل الواحد والشعر» فى جزءين (الناشر: مكتبة غريب).

وفى مجال الكتابة باللغة العربية أصدر من الكتب: علم الجمال والنقد الحديث (١٩٦٣) المسرح السياسى (١٩٧١) مسرح رشاد رشدى: دراسة تحليلة عن النور والظلام (١٩٧٢) البناء الدرامى، المسرح الأمريكى (١٩٧٨) الحلم الأمريكى (١٩٩٣) وأخيرا: المرايا المحدبة (١٩٩٨) وهو كتاب ممتاز فى حد ذاته ولكنه كان ذا نتائج يؤسف لها إذ أدى إلى معركة لا ضرورة لها مع جابر عصفور على صفحات «أخبار الأدب» معركة لم يكن فيها غالب ولا مغلوب وإنما خرج الطرفان مثخنين بالجراح.

وله من المسرحيات: الناس فى طيبة، الرهائن، ليلة الكولونيل الأخيرة، ابن البلد أو الظاهر بيبرس، المقاول.

ولعبدالعزيز حمودة مقالات كثيرة عن المسرح العربى والمصرى منها: المسرح العربى والبحث عن الهوية (مجلة المسرح، سبتمبر ١٩٨٩) محمد سلماوى وعالم المنطق المعكوس (مجلة إبداع، يوليو ١٩٨٥) هذه المسرحية (عن مسرحية الواغش لرأفت الدويرى، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٨٣) المعادلة الصعبة (عن مسرحيتى محمد سلماوى: فوت علينا بكره، واللى بعده).

ومن مقالاته الأخرى: العشب الأخضر، عن أستاذه - أستاذى رشاد رشدى فى كتاب «رشاد رشدى» بأقلام مختلفة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧) ودراسة لديوان إسماعيل عقاب «من وحى عينيها» فى نهاية الديوان، و«إيهاب حسن والخروج من مصر» (مجلة إبداع، يوليو ١٩٩١) ومقالة عن كتاب صدام الحضارات لصمويل هنتنجتون بمجلة «الهلال».

وترجم إلى اللغة العربية (ولو أنه عموما مقل فى مجال الترجمة) مسرحية أولبى «أليس الغيرة» وقد ظهرت، مع دراسة نقدية، فى مجلد عنوانه «مسرح العبث» (١٩٧٠). كما ترجم مسرحية لجان چينيه ضاع منه مخطوطها!

وله مقالات عن الأدب الأوربى من أمثلتها «ثلاث سنوات»، لأنطون تشكوف (مجلة المجلة، سبتمبر ١٩٦٢) «جريمة فى جزيرة الماعز»

للكاتب الإيطالى أوجو بيتى (مجلة المسرح، يناير ١٩٦٦) «ملاحظات حول إخراج برخت» (مجلة المسرح، فبراير ١٩٦٩).

وهناك جانب مهم من إنجاز عبدالعزيز حمودة هو رسائله من نيويورك التى كان يوافى بها مجلة «المسرح»، ومراجعات الكتب الأجنبية التى كان يوافى بها مجلة «المجلة». وهذه المساهمات إلى جانب كتابه الأول «علم الجمال والنقد الحديث» - هى التى تشكل القسم الأكبر من الكتاب الحالى، وهى تُجمع لأول مرة فى كتاب بعد أن ظلت طويلا - كأشلاء أوزيريس - مبعثرة على صفحات المجلات.

ظهر كتاب «علم الجمال والنقد الحديث» لأول مرة فى سلسلة «مكتبة النقد الأدبى» التى كانت تصدر تحت إشراف الدكتور رشاد رشدى وتقديمه فى الستينيات عن مكتبة الأنجلو المصرية. حوت السلسة أربعة كتب ممتازة هى: علم الجمال والنقد الحديث (عن الناقد الإيطالى بندتوكروتشى) لحمودة، النقد التحليلى (عن كليانث بروكس) لمحمد عنانى، النقد الموضوعى (عن ماثيو أرنولد) لسمير سرحان، النقد النفسى (عن أ.أ. رتشاردز) لفايز اسكندر، وكتابا متوسط القيمة هو: مسرح رشاد رشدى لفاروق عبدالوهاب، وكتابا رديئا من جزءين هو «مذاهب النقد ونظرياته فى انجلترا قديما وحديثا» للدكتور فائق متى اسحق. وكتاب حمودة أول كتاب مستقل بالعربية، على قدر علمى، عن كروتشى (سبق أن ترجم له المترجم السورى الكبير سامى الدروبى -

مترجم دوستويفسكي وبرجسون ـ «فلسفة الجمال») . عند كروتشى المثالى النزعة (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) أن ثمة نوعين من الواقع: أحدهما موجود مستقلا خارج الذهن، والآخر داخله. وعنده أنه لا وجود لشيء خارج الذهن رغم أن الذهن ـ بطبيعة الحال ـ يستطيع لأغراضه الخاصة أن يدرك الشيء على أنه خارجي.

والمعرفة على نوعين: حدسية ومنطقية، يُتحصل عليها من طريق الخيال أو من طريق الذهن، منتجة إما الصور أو التصورات (مفهومات) . أحد النوعين معرفة بالأشياء المفردة، والنوع الآخر معرفة بالعلاقات بينها. بالذهن ننتهى إلى أن «الإنسان حيوان مفكر» وبالخيال لا نعدو أن نتخيل صورة حيوان يتسم بالقدرة على التفكير.

والحدس يقوم على الوجه المقابل للإنطباع والإحساس ومادة الخبرة العارية. إنه شيء أكبر من الآلية أو الطبيعية أو السلبية. إنه التعبير النشط عن انطباعات، أو كما يقول كروتشى فى كتابه «علم الجمال: باعتباره علم التعبير واللغويات العامة»: «كل حدس أو تمثيل صادق إنما هو، أيضاً تعبير. فما لا يموضوع ذاته فى التعبير ليس بحدس ولا تمثيل، وإنما هو إحساس وطبيعية. والروح لا تتحصل على الحدوس إلا بالصنع والتشكيل والتعبير» . إن المصور على سبيل المثال لا يحصل على حدس بمجرد الشعور بشيء أو باقتناص لمحة منه؛ وإنما فقط عندما يراه كاملا ـ أى عندما يعبر عنه بكل اكتماله فى عقله. والواقعة الجمالية إنما هى خلق ـ داخل الذهن ـ لشكل. محتوى ذلك الشكل هو

الإحساس، أما الحدس فنشاط تعبيرى للروح يضفى عليها شكلا. وينظر كروتشى إلى هذا النشاط على أنه محرر (بكسر الراء) «يخضع ويهيمن على جيشان المشاعر والأهواء» فالمرء يحرر نفسه من انطباعاته لإسباغه تعبيرا موضوعيا عليها (أنظر كتاب ر. أ. سكوت جيمز: صنع الأدب، كتب ميركورى ١٩٦٣).

بمثل هذه النظرات أحدث كروتشى ثورة فى التفكير الجمالى لعصرنا، ومكنّ للاتجاهات المثاليةْ فى نقد الفنون (ممن تأثروا به عندنا الأستاذ أمين الخولى صاحب «فن القول» إذ تعرف على فكره إبان عمله فى إيطاليا وتعلمه اللغة الإيطالية، وربما أيضا ذلك الناقد مشوش الفكر غائم العبارة الدكتور لطفى عبدالبديع). وفى كتاب «علم الجمال والنقد الحديث» يتحدث حمودة من مفهوم كروتشى للكل والجزء والشكل والمضمون، منبها إلى أن كل عمل فنى وحدة كاملة، وإلى مواطن الجمال والقبح فى الفن، والفن والغايات العملية والأخلاقية، والأخلاقية والفن.

كذلك لخص حمودة على صفحات «المجلة» (يناير ١٩٦٣) كتاب كروتشى «علم الجمال» تلخيصا وافيا. وفى إطار اهتمامه بالفلسفة عموما، وفلسفة الجمال بخاصة، كتب عروضا لكتاب ويلبر مارشال إيربان «ماوراء الواقعية والمثالية» (المجلة، فبراير ١٩٦٤) و«علم الجمالى اليوم» بتحرير موريس فيليسون (المجلة، يوليو ١٩٦٩٣) و«علم الجمال والنقد» لها رولد أوزبورن (المجلة، أبريل ١٩٦٣) مرسيا بذلك

أساس كل نقد جاد، إذ ما من تطبيق يستحق ثمن ملحه - كما يقول التعبير الإنجليزى - إلا ويقترن بتنظير، صريح أو مضمر.

ويلحق بهذه الدراسات عرض حمودة لكتاب الناقد البريطانى ريموند وليمز «الثقافة والمجتمع» (المجلة، نوفمبر ١٩٦٢) وهو عمل رائد يندرج تحت باب علم الاجتماع الأدبى الذى راده ف.ر. ليثيز، وزوجته كوينى ليثيز صاحبة «القصة وجمهور القراء»، ورتشارد هوجارت صاحب «فوائد تعلم القراءة والكتابة» وغيرهم.

هذا إذن هو المحور الأول - أو مركز الثقل الأول - فى كتابات حمودة. إنه إرساء للقواعد النظرية التى تنهض عليها ممارسة الناقد وذلك باعتبار الناقد، فى أحد تعريفاته، رسولا موفدا من علم الجمال إلى حقل الأدب.

أما المحور الثانى - الذى لم تتسع له صفحات هذا الكتاب - فهو المسرح الأمريكى الحديث، مجال تخصص حمودة الدقيق وحبه العميق. إنه يكتب على صفحات «المجلة» عن مسرحية «تنسى وليمز» «فجأة فى الصيف الماضى» (ديسمبر ١٩٦٢) وعن كتاب آلان دوانر «المسرحية الأمريكية الحديثة». وعلى صفحات مجلة «المسرح» يكتب عن جيمز بولدوين (أغسطس ١٩٦٤) وعن آرثرميلر (مارس / ١٩٦٤ مايو ١٩٦٥) وعن تنسى وليمز (يوليو ١٩٦٥) وعن وليم هانلى (أغسطس ١٩٦٥) وعن إدوارد أولبى (سبتمبر ١٩٦٥) وعن يوجين

أونيل (أبريل ١٩٦٤ وذلك على ضوء مشاهدته عروض أعمالهم على خشبة المسرح الأمريكي.

وفى مجال النقد الأدبى كتب مراجعاته لكتاب ستانلى هايمن «الرؤيا المجنحة» (مجلة المجلة) وكتاب ف.أ. ماثيسين «ما حققه ت.س. إليوت» (المجلة، يونيو ١٩٦٣) وهو - على صدوره فى ١٩٣٥ - مازال من أقيم الكتب المكتوبة عن إليوت، جنبا إلى جنب مع كتابات ف.ر. ليفيز وكليانث بروكس فى تلك الفترة ذاتها أو ما يقاربها.

واضح مما سبق أن أغلب هذه المقالات نشر إما فى مجلة «المجلة» أو فى مجلة «المسرح». ويستحق كل من هاتين المجلتين تنويها خاصا لخطورة الدور الذى لعبته فى الستينيات. لقد حشد يحيى حقى العظيم على صفحات «المجلة» - إبان توليه رئاسة تحريرها - عددا من أساتذة الأدب الإنجليزى كانوا يكتبون فى متن المجلة أو فى بابى «المكتبة الغربية» و«المجلات الغربية» كان من هؤلاء الأساتذة الدكاترة مجدى وهبة وفاطمة موسى محمود وهدى حبيشة وانجيل بطرس سمعان وفايز اسكندر وعزيز سليمان وشفيق مجلى ورمسيس عوض. وكان يجاورهم - أو يحاورهم - شبان أصغر سنا: سمير سرحان، عبدالعزيز حمودة، محمد عنانى، وديع كيرلس، محمد العليمى، أحمد كمال الدين عبدالحميد، على كمال زغلول، عبدالعليم الأبيض، فاروق عبدالوهاب، نبيل حلمى، ماهر شفيق فريد. وكانت المجلة ساحة تدريب لهذه الأقلام كلها إلى أن نضجت واستوت على سوقها.

أما مجلة «المسرح» التى كان يحررها الدكتور رشاد رشدى فقد كانت تعتمد - فى جانب الدراسات والترجمات - على هؤلاء الذين

ذكرناهم وآخرين من خارج الجامعة والمعاهد الفنية وداخلها، وكان العدد الواحد يضم - إلى جانب الدراسات الأكاديمية ومتابعات العروض المسرحية - نص مسرحية كاملة أو مسرحيتين أو حتى ثلاث مسرحيات قصيرة.

وهذا الكتاب الذى يضم بعضا من أهم ما كتبه حمودة على صفحات المجلات الأدبية يتيح لنا إطلالة على العقل النقدى لحقبة الستينيات، وتفاعل الثقافة الغربية مع الثقافة العربية فى عقل دارس وناقد وفنان شاب، ومن ثم كانت له قيمة مزدوجة: إنه وثيقة لحقبة، ووثيقة لتطور واحد من أبناء هذه الحقبة.

إن مسيرة عبدالعزيز حمودة النقدية - من «علم الجمال والنقد الحديث» إلى «المرايا المحدبة» تدل على تطور مستمر ونضج متزايد. إنه لم يولد مكتملا كما خرجت منيرفا من رأس زيوس فى الأسطورة الإغريقية، ولم يكن كالتلفزيون المصرى الذى يقال لنا إنه ولد عملاقا. ثمة فرق بين كتاباته فى ١٩٦٢، مثلا، وكتاباته فى ١٩٩٩ وهو الفرق الذى تحدثه زيادة الخبرةِ بالأفكار والمشاعر والكتب والحياة. ولكن فى كتاباته الباكرة نضارة وطزاجة تجعلها جديرة بالقراءة حتى اليوم. إنها أشبه بحجرة متقدة، فيها كل ما فى الشباب من طاقة وحيوية وزخم ومن اندفاع أيضا. ولايداخلنى شك فى أن اجتماع هذه الكتابات فى مجلد واحد سيمكن دارس المستقبل وناقده من تتبع تطور حمودة الفكرى والنقدى وتعرضه لمؤثرات عقلية مختلفة عبر السنين، لقد غدا

حمودة - مثلنا جميعا - أكثر حكمة وأشد حزنا: كملاح كولراج الهرم، أو كعبد الناصر فى مرثية صلاح عبدالصبور. ومن هنا كانت أهمية هذه الإطلالة على مرحلة تكوينه العقلى والوجدانى، وبذور اهتماماته التى نمت فيما بعد وترعرعت. هذه بعبارة أخرى - صورة فنان شاب، فما النقد - مهما زعم له أصحابه من موضوعية - سوى صورة لروح الناقد وعقله ووجدانه. وخير لنا أن نستبقى هذه الحقيقة فى أذهاننا ابتداءً من أن نفاجأ بها تطل برأسها على غير توقع.

ماهر شفيق فريد

الدقى، يوليو ١٩٩٩

تمهيد

ترددت كثيرا قبل الموافقة على إعادة نشر هذا الكتيب عن علم الجمال والنقد الحديث. رغم إن إعادة نشر هذا العمل المتواضع لها ما يبررها، خاصة أن طبعته الأولى التى صدرت منذ مايقرب من أربعين عاما قد نفذت منذ سنوات طويلة مما أضطرنى شخصيا للبحث عن نسخة من تلك الطبعة الأولى عند صديق، إلا أن مخاوفى من إعادة النشر اليوم لها أيضا ما يبررها، وسوف يقول البعض ها هو عبدالعزيز حمودة يكشف عن لونه الحقيقى باعتباره أحد تلامذة النقد الجديد، وهو اليوم يحاول إحياء مدرسة نقدية تخطتها الحركة النقدية والأدبية منذ سنوات طويلة!!

أما أننى أكشف عن لونى اليوم فهذا تاريخ لا يمكن تغييره، وإنسان اليوم ما هو إلا محصلة نهائية لكل ما كانه عبر مراحل تطوره المختلفة.

نعم لقد تربيت فى أحضان مدرسة النقد الجديد ومذهبها التحليلى وساهمت بهذا الجهد فى الدعوة لها. لكن ذلك لا يعنى بأى حال من الأحوال أننى توقفت فى جمود عند النقد الجديد، فالجمود الفكرى صنو الموت، أما أن الحركة النقدية قد تخطت المذهب التحليلى للنقد الجديد فهذه أيضا حقيقة لا مراء فيها. لكن ذلك لا يعنى بأى حال من الأحوال موت مدرسة النقد الجديد، فالمدارس والمذاهب النقدية لا تموت بالكامل كما قد يتوهم البعض، ومتابعة تاريخ النقد الأدبى منذ الإغريق إلى اليوم تؤكد أن المذاهب النقدية تمثل دوائر تكون مناطق التداخل بينها أكبر من مناطق التباعد والافتراق. ثم أن هناك حقيقة تؤكدها السنوات الأخيرة من القرن الحالى، وهى أن المعالجة التحليلية للنصوص الأدبية، وهى فى موقع المركز للنقد الجديد، قد عادت إلى دائرة الضوء. فبعد أن هدأ غبار النقد الحداثى وما بعد الحداثى ظهر تيار نقدى قوى يرى أن أفضل «المقاربات» البنيوية للنص الأدبى، على سبيل المثال، هى تلك التى تعتمد التحليل منهجا لها. ويرجعنا العديد من النقاد إلى مقاربات بنيوية يكون التحليل أفضل أدواتها.

وأخيراً، هناك الظرف التاريخى الذى يبرر إعادة نشر «علم الجمال والنقد الحديث». إذ أن نشر تلك الكتيبات الأربعة التى نفذت طبعاتها الأولى جميعا وهى **النقد الموضوعى** لسمير سرحان و**النقد التحليلى** لمحمد عنانى و**النقد النفسى** لفايز اسكندر بالإضافة إلى **علم الجمال والنقد الحديث** جاء فى ذروة حركة نقدية مزدهرة انضمت تحت لوائها مدارس ومذاهب نقدية متباينة ومتعارضة، استطاعت فى

تضاربها وتعارضها أن تخلق جوا صحيا سمح بتعايش تلك الاتجاهات مع بعضها البعض من ناحية، وخلق جوا من الحيوية الثقافية غذته معارك أدبية راقية بعيدة عن الإسفاف، من ناحية أخرى.

ملاحظة أخيرة. حينما ظهرت الطبعة الأولى من علم الجمال والنقد الحديث كان مصطلح Modern Criticism أى النقد الحديث تعنى فى أذهان النقاد New Criticism، ثم أن «الحداثة» كما نعرفها اليوم لم تكن مألوفة لنا بعد فى الثقافة العربية ولهذا وجب التنويه اليوم أن المقصود بالنقد الحديث فى عنوان الكتاب هو «النقد الجديد»

وحيث أن مؤلف الكتاب كان قد قام بنشر عدد من المقالات التى يناقش فيها أمهات الكتب المعروفة آنذاك ويعرض للبعض الآخر، فقد أضيفت بعض هذه المقالات لعلاقتها الوثيقة بالموضوع.

عبدالعزيز حمودة

القاهرة - يوليو ١٩٩٩

تصدير

الذى دفعنى وإخوانى إلى إصدار هذه المجموعة فى النقد الحديث إيمان بأن النقد ليس مجرد إبداء الرأى - بل هو جهد جاد لكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته

فالنقد الموضوعى هو وحده الذى يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها بالبعض بحيث يحيل أدب الأمة إلى جسم حىّ متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف يتصل فيه الماضى بالحاضر والحاضر بالماضى.. والنقد الموضوعى هو وحده أيضا الذى يستطيع أن يربى ما يسمى بالذوق - أو بمعنى آخر - يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فنىّ وما هو غير فنى...

وفى هذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم نحن فى أشدّ الحاجة إلى تبنىّ النظرة الموضوعية لا فى الفنون والآداب فحسب بل فى

جميع أوجه النشاط الأخرى.. ولذلك فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضوعى فى الفن والنقد واجبا يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمى إلى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها...

فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبنى القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا..

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضراً ومستقبلا ومالم تهدف إلى أن تصيب منها الأمة العربية نفعاً أكيداً - باختصار مالم تصب فى حياة هذه الأمة..

ولذلك فنحن - وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها - قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات إلى أمتنا ولغتنا العربية، فهذا هو فى رأينا الطريق الطبيعى الذى يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية.

وبعد - فالنظرة الموضوعية فى الآداب والفنون - مثلها فى كل شىء آخر - مطلب عسير المنال لا يكتسب إلا بالدراسة والممارسة، ومن أجل هذا نسعى فى هذه الدراسات الموجزة إلى تقديم نظريات أدبية ومناهج نقدية تربط بينها جميعاً النظرة الموضوعية.. عسى أن تحقق شيئاً من الفائدة.

والله ولى التوفيق،

رشاد رشدى

مقدمة المؤلف

كنت أفضل لو سميت هذا الكتاب «بنّدِيتو كروتشي والنقد الحديث» لأكثر من سبب فهذه الدراسة فى الواقع تتناول أثر «كروتشى» على النقد الحديث وعلاقته به، ثم أنها تدرس علم الجمال، لا من حيث هو علم فلسفى، ولكنها تتناول علاقة ذلك العلم الفلسفى بالمقاييس النقدية نظراً وتطبيقا فهى أساساً دراسة لكتاب «علم الجمال Aesthetics الذى ظهر فى مطلع هذا القرن .

ولكن كثرة الإشارة إلى غير «كروتشى» من المفكرين الجماليين جعلتنى أعدل فى اللحظة الأخيرة عن هذا العنوان مفضلا عليه العنوان الحالى «علم الجمال والنقد الحديث»، وإن كان «كروتشى» مازال هو الشخصية الغالبة هنا، وكتاب «علم الجمال» يلون كل صفحات الكتاب الصغير.

وقد يتساءل البعض: ومن هو كروتشى؟ وأين يقف من مدارس النقد حتى نهتم به؟ إذا كان كروتشى قد أثار الكثير من الاهتمام فى يوم من الأيام، فهل يستحق اليوم، بعد أن توالت على النقد تغيرات أساسية منذ كتب «علم الجمال»، هل يستحق أن نكتب عنه اليوم لنحيى مذهبا مات وأندثر؟ ألم تكف الخمسون عاما التى مضت على هذا الكتاب للقضاء على المدرسة التعبيرية التى نادى بها الناقد الإيطالى؟

فى الواقع إننا لا نستطيع أن نبعث الحياة فى المدرسة التعبيرية ثم أن هذا آخر ما أرمى إليه هنا. ولكننى أردت فقط أن أتلمس أصابع كروتشى وبصماته فى المدرسة الحديثة للنقد عن طريق دراسة متواضعة للنظرية الجمالية التى نادى بها. ولم يكن كل ما نادى به كروتشى فى مطلع هذا القرن جديدا على النقد، بل إن معظم آرائه قديمة مطروقة، يرجع بعضها فى بعض الأحيان إلى مئات السنين، ولكن المهم أن كروتشى أعطى هذه الآراء والمبادئ التى نادى بها شكلا واضحا محددا. كانت معظم آرائه موجودة فعلا ولكنها كانت مبعثرة متناثرة لا تجد اليد التى تجمعها فى إطار كامل يكسبها قوة وصلابة، حتى جاء كروتشى ليهبها ما كان ينقصها.

وربما كانت نقطة الضعف عندى أننى أحاول دائما أن أقرأ كل ناقد حديث على ضوء صورة خلفية لا أحاول أن أبعدها: صورة خلفية تضم آراء كروتشى ونظريته. أحاول دائما أن أرد الفكرة التى أقرأها للناقد الحديث إلى ما قاله كروتشى فى هذا الصدد، ثم أدرسها على ضوء رأيه

فيها. ولكن قيمة ما يقوله الناقد الحديث لا تتعلق عندى، فى قليل أو كثير، بإختلافه أو إتفاقه مع كروتشى، وإلا أصبحت متعصبا أعمى لا يستطيع التمييز إلا بعين واحدة. صحيح أن كروتشى خانه الصواب فى أكثر من موضع فى نظريته الجمالية: بل إنه يصل فى بعض الأحيان إلى حد التردى فى أخطاء واضحة. ولكنه أيضا ترك بصمات لا تمحى على وجه النقد الحديث. فلازالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع، وأستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق ومفهومهما عنده، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعى والجمال الفنى، وفيما يختص بكمال التجربة الجمالية ونهائيتها فى حد ذاتها، لازالت هذه الآراء تجد أصداء قوية عميقة - إن لم تكن الأصوات الأساسية - عند معظم النقاد المحدثين.

لهذا حاولت أن ألقى الضوء على المفكر الإيطالى، على رائد المدرسة التعبيرية فى القرن العشرين، لا عن طريق عرض لآرائه فقط، بل عن طريق تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون.

كل و... جزء

يبدأ كروتشى Croce كتاب «نظرية الجمال» بتقسيم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية، إلى معرفة تأتى عن طريق الخيال ومعرفة تأتى عن طريق الفكر. ثم يفرق كروتشى بعد هذا بين الحدس والمنطق أو بين البديهة والمفهوم.

يقول كروتشى أن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع، أو العبد المخلص للمنطق، فهى أبعد الأشياء عن هذا. فنحن نستطيع أن نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمفاهيم فالانطباعات التى تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية، أو عن ضوء القمر لا يصحبها مجهود فكرى أو عقلى. وهذا لا يعنى بالطبع أن المعرفة البديهية لا تمت بصلة إلى المعرفة المنطقية العقلية، لأن الحقيقة تنافى هذا. ولكن ما هو الأساس، وما هى الشروط التى تدخل الأفكار والمفاهيم فى نطاق المسموح به للمعرفة الحدسية؟

تستطيع الأفكار والمفاهيم أن تدخل في نطاق المعرفة الحدسية على شريطة أن تتخلى هذه الأفكار والمفاهيم عن طابعها الأساسي الذي كانت موجودة عليه أصلا. فالكل في نظر كروتشي «هو الذي يحدد قيمة الجزء. فقد يزخر العمل الفني بالمفاهيم الفلسفية، وقد يزخر بالأفكار إلى حد بعيد، بل إن الأفكار في عمل فني قد تكون أعمق منها في بحث فلسفي، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات. ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكلي للعمل الفني هو أنه حدس، والأثر الكلي للبحث الفلسفي هو أنه مفهوم».

ولم يكن قد مضى على قول كروتش بأن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشرة عاما حينما كتب الناقد ريتشاردز «لا يجب أبد أن ننسي. بالرغم من أن هذا يحدث كثيراً، أن الغاية في الشعور تبرر الوسيلة، ولا يستطيع التفاتنا إلى الوسيلة أن يكون مثمراً إلا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما إذا كانت الطريقة التي إستخدمها بها الشاعر تساعدنا في تعليل فشل الغاية» (١) وحينما كتب ريتشاردز هذا الكلام، كان يعني أن الكلمات في حد ذاتها، كأجزاء من مكونات العمل الفني، لا تتمتع، معزولة، بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية. وعلى هذا الأساس ، لو أننا إستبدلنا «عمل فني» بالغاية التي

Practical Criticism: I.A. Richards.

يذكرها والأجزاء المكونة لهذا العمل الفنى بالوسيلة وبالغاية لوجدنا أنه يتفق تماما مع كروتش فى أن العمل الفنى ككل هو الذى يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذى يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الكل.

وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول بأن هناك ما يسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات فى ذاتها، منفصلة عن الكل، تتمتع بصفات ثابتة، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات جميلة أو قبيحة، رقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذى توجد فيه. فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أية كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية فى ذاتها من أكبر العوامل المؤدية إلى فشل العمل الفنى لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر، والثانية من ألد أعداء السحر. اللفظة فى ذاتها ليست قبيحة أو غير جميلة، ولكنها لفظة فقط، مجرد لفظة لا تكشف عن شىء من هذه الصفات إلا بعد خولها فى عمل فنى يضفى عليها ماشاء من صفات. ولو كان الأمر غير ذلك، أى لو كانت الألفاظ مستقلة فى صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التى تدل (فى ذاتها) على الحب والهيام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنية. وفى هذا يقول ريتشاردز أيضاً «إن كل شىء يعتمد بالطبع على الشكل الذى تنظم فيه الكلمات معا ولا يتحكم فى الكلمات إلا التطور التفصيلى للقصيدة، لحظة بلحظة، لا الموضع حينما ننظر إليه منفصلا مجرداً».

لهذا يؤمن كثيرون من النقاد بأن نجاح الكاتب يقاس بقدرته على تطويع الكلمة لما يفرضه الكل الفنى فهم يفترضون أن لكل كلمة قوة مقاومة، مقاومة تحاول بها الوقوف مستقلة بذاتها ودلالتها ومعناها. والكاتب الناجح هو الذى نحس بأن الكلمة فى عمله الفنى لا تحتفظ بعزلتها وانفصالها، ولكنها تخضع لسياق فنى فى كل فنى. أما الكاتب الآخر فهو الذى نحس بأنه فشل فى تطويع الكلمة لذلك السياق، نحس بأن الكاتب هزمته مقاومة الكلمة فظلت على عزلتها وانفصالها رغم وجودها فى عمل فنى.

ولا يقتصر القول بتحكم الكل فى قيمة الجزء على الألفاظ فقط، بل يتعداه إلى كل شىء يمثل جزءا فى العمل الفنى. ففى الأصوات أيضا نجد أن العمل الفنى هو الذى يحدد، ككل، قيمة الصوت كجزء فيه. فقد يكون صوت البومة مثلا، أو حفيف الثعبان (وهى أصوات بغيضة إلى الكثيرين من الناس فى الواقع) من أنجح الأصوات لإبراز ما يريده الشاعر فى صورة فنية ناجحة.

وكما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى، يتحكم أيضاً فى قيمة الإفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى، يتحكم فى الإفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل فنى. ولو تركنا كروتشى وتقدمنا فى الزمن عشرين عاما لوجدنا أن ذلك هو نفس ما نادى به الشاعر الناقد اليوت. ففى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقين يقول: «إن الفكرة الفلسفية التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى

معين لا تصبح ذات بال، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر[1].

واليوت بهذا يعنى أن الفكرة الفلسفية أو المفهوم الفكرى يتوقف عن أن يستمد حياته ووجوده من مجال الفلسفة، أو ككونه فكرة فلسفية، فى اللحظة التى يدخل فيها إلى العمل الفنى، أنه يصبح خاضعاً لقوانين أخرى، قوانين يضعها العمل الفنى وليس العمل الفلسفى.

فالمدرسة الحديثة [2] فى النقد لا تنكر إذاً وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى ولكنها تسمح بها إلى حد كبير، على أن تصبح خاضعة لقوانين جديدة، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء فى عمل فنى. الفكرة إذاً موجودة، المعنى موجود فى العمل الفنى ولكنه موجود كجزء فى ذلك العمل الفنى، ولا نستطيع أبداً أن نقيم العمل الفنى على أساس تقديرنا للفكرة فى ذاتها، على أساس تقديرنا للمعنى كمعنى منفصل مستقل. فنحن حينما نفعل هذا، لا نقيم العمل الفنى ولكن نقيم الفكرة الموجودة فيه، ولايهمنا إذا كانت قد وردت فى هذا العمل الفنى أو فى أى عمل آخر غير فنى. «إن القصيدة»، كما يقول كلينث بروكس، «لا تعنى بل توجد». وعلى هذا الأساس أيضا يصبح نثر القصيدة ضرباً من البله. نستطيع أن ننثر القصيدة لنفهم معناها، ولكن يجب أن نتأكد تماماً

(1) Selected Essays: T S. Eliot.

(٢) يجب أن يكون واضحاً أننا لا نخلط هنا بين المدرسة التعبيرية التى يمثلها كروتشى ومفهوم النقد الحديث.

أننا فى هذا بعيدين عن القصيدة كل البعد، وأننا نبحث فى معناها النثرى تماماً كبحثنا فى أى عمل فلسفى أو اقتصادى أو إجتماعى.

إن القصدية لا يمكن نثرها، أما الفكرة فعلى النقيض من ذلك، إذ يمكن نثرها. وحينما ننثر الفكرة فى القصيدة لا تفقد تلك الفكرة، كفكره، شيئاً تقريباً، أما أن أقول أن ذلك النثر للمضمون الفكرى للقصيدة هو القصيده فهذا ما لا يقبله عقل الناقد الحديث. ثم أننى فى نثرى للقصيدة لا أتناول فى الواقع أكثر من جانب واحد، جانب فقير جداً (ونعنى الفكرة) بالنسبة للكل الفنى الذى يشتمله وهو العمل الفنى. والفكرة ذاتها قد نحكم عليها بقوانين المنطق خارج العمل الفنى، ولكنها حينما تدخل دائرة الفن تصبح فوق المنطق تماماً. وهى خارج العمل الفنى يمكن الحكم عليها منفصلة مستقلة على ضوء قوانين الميدان الذى توجد فيه فلسفة كان أو دينا أو سياسة أو اقتصاداً. أما فى داخل الكل الفنى فإن وجودها يحدده ويلونه وجود أفكار أخرى. وجود أجزاء للكل الذى يشملها. وهذه الأجزاء تؤثر فيها بألوانها وظلالها بالقدر الذى تؤثر هي بدورها فى هذه الأجزاء الأخرى. فنحن مثلا لا نستطيع أن نأخذ خطا واحدا، أو لمسة واحدة، أو لوناً واحداً فى لوحة ما ونحكم عليه منعزلا مستقلا، لأن الصورة كل تحدد قيمة كل جزء فيها. ونحن لا نستطيع أن نتناول صوتاً واحداً فى لحن كامل مكون من عدة أصوات تصدر عن أكثر من آلة موسيقية ونحكم عليه فى ذاته. وخلاصة القول ،أن تقدير الكل والأجزاء يمكن تحقيقه حينما يكون الكل أمام العقل ككل

مكون من أجزاء، لكل جزء مكانه الصحيح ومكانته، كل جزء ما هو عليه في نطاق ذلك الكل، لا ما يمكن أن يكون خارجه» [1].

«إن القصيدة لا تؤدى إلى فكرة، إننا نستطيع فقط أن نجرد من القصيدة أفكاراً، ولكن فى أثناء عملية التجريد تلك، نهدم حتى القصيدة ذاتها». فنثر قصيدة ما من أكبر الأخطاء التى يرتكبها الإنسان فى تناوله لتلك القصيدة. وكما قلت من قبل قد يكون النثر ممكنا ولكن الخوف فى أن نقيم القصيدة، ذلك الكائن الحى على أساس معناها النثرى الذى نتوصل إليه بعد تقنيتها فى ذلك القالب المنثور.

نحن لا ننكر وجود معنى للقصيدة، ولكننا نستنكر إهمال القصيدة كلها لنلتفت إلى ذلك الجزء الذى لا يكون فى ذاته شيئا، بل أننا لنفضل إنكار وجود المعنى على الإطلاق إذا كان ذلك المعنى يسىء إلى تقدير العمل الفنى كعمل فنى. وليست فكرة إستحالة وجود المعنى (بشكله المنفصل) فى القصيدة بجديدة أو مستحدثة. ففى أثناء محاكمة سقراط شرح للقاضى كيف كان يذهب للشعراء طالبا منهم شرح معانى قصائدهم التى عجز عن إدراكها ليثبت لنفسه أنهم أذكىٰ منه. ولكنه كان يكتشف لدهشته الشديدة، أن الشعرآء أنفسهم كانوا يعجزون عن شرح معانى القصائد التى كتبوها. وهذا نفسه هو ما قاله الشاعر برونتج: «حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها، أما الآن فالله وحده يعرف». قد يختلف حول هذا الرأى الكثيرون، ولكن

---

(1) Aesthetics and Criticism: Harold Osborne.

المهم هنا أن المعنى، حتى عند الشاعر نفسه، لا يمكن إستخلاصه والحكم على العمل الفنى على أساسه. لأنه لو كان المعنى وحده فى ذاته المنفصلة المستقلة هو المقصود لكان الأفضل أن يسوقه الكاتب فى أى عمل آخر غير العمل الفنى. ولعل أصدق القول فى هذا قول ريتشارد بلاكمير: «لا يكتب الشعر أفكارا بل ألفاظاً، ولقد ساق الناقد الحديث هارولد أوزبورن نفس المعنى تقريباً فى قوله: «إن الإنسان الذى يسأل : ماذا تعنى القصيدة يوجه سؤالا مضحكا. لأن الشاعر نفسه لا يستطيع القول، إلا إذا كانت القصيدة رديئة، ماذا يعنيه إلا فى كلمات القصيدة المحددة» [1].

وإن أكدت كل هذه الأقوال إستحالة فصل المعنى النثرى عن العمل الفنى دون تمزيقه وهدمه، ثم إستحالة الحكم على ذلك العمل على ضوء الحكم على معنى قد نقبله أو نرفضه، قد نتفق معه أو نعارضه، قد يتفق مع مبادئنا وأفكارنا أو يناصبها العداء، إن أكدت هذه الأقوال تلك الاستحالة، فإنها لم تؤكد حرمان العمل الفنى أو خلوه من المعنى تماما. فالمعروف أن من إحدى وسائل التعبير الفنى فى الشعر ما يسمى Logopoeia، ونعنى بها تقديم موقف عاطفى فى قالب فكرى، أو فلسفة الموقف العاطفى. ولكن محك النجاح هنا، أو مقياس القدرة الفنية ليس فى صدق ذلك الموقف الفكرى أو زيفه من ناحية الواقع (اللهم إلا إذا كان الموقف نفسه يقول لك أن هذا صحيح واقعا، وأنك يجب أن تقبلنى

---

(1) Aesthetics and Criticism.

وتعتقد في صدقي) ولكن المهم هو قدرة ذلك الموقف على الانطواء تحت لواء الكل الفني - المهم هو القدرة على تطويع الكل لكل جزء من أجزائه (يدخل في هذا موقفنا الفكري) لمقتضيات الفن. أما «إذا وصفت وقدرت المضمون المنثور للعمل الأدبي منفصلا فإنك بهذا تتناول شيئا غريباً عليه: أما إذا قدرت أو وصفت قيمة وحدته العضوية، وتماسك شكله فإنك بهذا تتناول الشيء الذي يعد من أول خصائصه، تتناوله كشيء جمالي وليس كفكرة مجرده مستخلصة منه» [1].

فالوحدة التي تحكم العمل الفني، الوحدة التي نكترث لها والتي يجب أن يوليها الناقد إهتمامه هي كما يقول كلينث بروكس «وحدة التخيل، فنحن نقدر الوحدة المنطقية حينما ترد في القصيدة لا لنفسها، ولكن كجزء يمكن إدخاله في الوحدة الكبرى: وحدة التخيل، وهذا يعني أنها لا تقدر لنفسها إلا إذا نظرنا إلى القصيدة كبحث علمي أو كموعظة تهدف إلى غرض عملي. فمن الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فعالة كما فعل الشاعر «دون Donne»، ولكن الوحدة المنطقية لا تنظم القصيدة» [2].

وهذه النظرة إلى القصيدة أو العمل الفني كقصيدة أو كعمل فني فقط، عمل فني يستطيع أن يدخل ماشاء له من أفكار ولكنه عمل فني قبل كل شيء، أقول أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبي، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين، ولو تركنا كروتشي واليوت

(1) Aesthetics and Criticisxm

(2) Modern Poetry aud the Tradition.

ويبروكس ورجعنا إلى منتصف القرن التاسع عشر وجدنا أن شاعرا مثل إدجار ألن بو قد أقلقه إلى حد بعيد النظر إلى العمل الفنى كشىء لا يمت إلى الفن فى شىء. كان إدجاربو، كما يسميه بعض النقادة الإنجليز، ينظر فى عداء إلى الاتجاه الذى ينادى بالبحث عن أهداف العمل الفنى، «بينما الحقيقة العارية هى أننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر إلى أرواحنا ذاتها، سوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس ولا يستطيع أن يوجد عمل فنى أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة، هذه القصيدة فى حد ذاتها، هذه القصيدة التى هى قصيدة ولا شىء أكثر من ذلك - هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط» [1].

ومع هذا، فبينما يصر بو على النظر إلى القصيدة كقصيدة، أى النظر إلى الحدس كحدس فى مفهوم كروتشى، فهو لا ينكر فى الوقت ذاته أن الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية تستطيع أن تدخل على العمل الفنى، ولكن على أساس - وهو هنا يذكرنا بكروتشى مرة ثانية - أن هذه الأفكار وهذه المفاهيم وهذه القيم الأخلاقية يجب أن تتحرك تحت ضوء جديد مختلف، وتتنفس هواء من لون آخر، ضوء وهواء الفن. يقول بو: «ولا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض العاطفة، أو مفاهيم الواجب، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطيع أن تدخل على القصيدة، ولصالحها: لأنها قد تخدم بالصدفة، وبطرق مختلفة، الغرض العام للعمل الفنى».

---

(1) The Principle of Poetry: Edgar Allen Poe.

للعمل الفنى إذاً الحق فى إدخال ماشاء من أفكار ومفاهيم وقيم. ولكننا، خوفا من أن يحول وجودها بيننا وبين تقييم العمل الفنى ذاته، نقول أن هذه الحقائق إما مستعارة: أى أنها بطبيعتها لا يمكن إثبات صحتها أو زيفها، أو أن زيفها وصحتها باتفاقها أو إختلافها مع الواقع لا يتدخل فى تقديرنا للعمل الفنى.

وربما يجدر بنا هنا أن نشير إلى علاقة الفن بالواقع. هل حقيقة يعتبر الفن مجرد «نسخة» ثانية للواقع أو قطاع منه؟ هل الفن مجرد «وسيط» لتقبل ذلك الواقع أو قطاع منه أو تجربة واقعية من إنسان إلى إنسان؟ إننا إذا سلمنا بذاتية الفن وإستقلاله، إذا سلمنا بإن كل عمل فنى خلق جديد كامل لا يعتمد فى بقائه أو موته على إتساقه أو إختلافه مع الواقع، وضح لنا أن الفن ليس تعبيراً عن الحياة بل إضافة وتنمية لهذه الحياة.

فحينما يرسم الفنان غروب الشمس أو شروقها، يكون هدفه أبعد الأشياء عن تذكيرك بغروب أو شروق شاهدته فى الواقع ولكنه يريد منك أن تنظر إلى الغروب أو الشروق الذى خلقه بفرشاته وألوانه. ولقد كان الخلق الفنى هو دائما هدف الفنانين التشكيليين فى كل العصور تقريبا لهذا نجد معظمهم يجعل العمل مغايرا للأشياء التى يمثلها بدلا من أن يكون مطابقا لها وبهذا يستطيع الفنان أن يثير انتباهك فتنظر إلى العمل ذاته وتركز عليه كعمل فنى مستقل بدلاً من محاولة إرجاعه إلى واقعه. فالفنان إذا سمعك تقول أمام لوحة لمنظر طبيعى : ما إبدعها من

صورة! سوف يشعر بالفخر أما إذا قلت: ما إبدعه من مكان فسوف تضايقه كنقد دامغ لعملة بالرغم من أنه بدأ فى رسمها ليظهر فعلا أنه مكان جميل» . (١) «إن الفنان لايريد أن يرسم على اللوحة علامات، ولكنه يريد أن يخلق شيئا» (٢).

ليس العمل صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التى يتغذى عليها العمل الفنى، ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع، وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون الكل الفنى قد إبتلعها ليقطع صلتها نهائيا بالواقع.

إن الفنان الذى يرسم أو ينحت فى الأسلوب الحديث يجتهد فى إستبعاد كل مظاهر التشابه مع الأشياء الطبيعية، أو إذا سمح لآثار التشابه أن تبقى فإنها مجرد تلميحات باقية فى كل يسيطر عليه النمط الذى خلق فى عقل الفنان» (٣).

والحدس أو المعرفة الحدسية فى نظر كروتشى مستقل عن مفاهيم الزمان والمكان. حقيقة أن بعض الأحداس تمتد فى بعد زمنى أو مكانى، أو ربما تمتد فى البعدين الزمانى والمكانى معا (وهى الفكرة التى ساقها Lessing قبل هذا بقرن ونصف قرن تقريبا) ومع هذا فإن كروتشى ينادى بأن هناك أحداسا تستطيع أن تمتد لا فى الزمان ولا فى المكان كلون السماء أو لون إحساس معين.

---

(1) Last L ectures: Roger Fry.

(2) What is Literature (Eng. Trans.1953) Jean Paul Sartre.

(3) Aestheytics and Criticism: Osborne.

إذاً فالحدس مستقل عن التفكير المجرد (الفكرية المجردة)، مستقل عن مقولات الزمان والمكان. ولكن ما العلاقة بين الحدس والتعبير؟ وهذا هو ما يعنى الناقد أو الدارس الأدبى بوجه عام: علاقة الحدس بالتعبير.

وقبل أن نبحث هذه العلاقة يجب أن ننوه إلى أن كروتشى حينما يتحدث عن التعبير لا يعنى بذلك التعبير اللفظى فقط، بل أنه يعنى كل حقيقة أو شكل أو من أشكال التعبير، سواء كان ذلك فى صورة خطوط وألوان، أو على شكل أصوات مسموعة، أو محفورا على قطعة من الرخام. وأساس العلاقة بين الحدس والتعبير هو أنهما أولا وقبل كل شيء لا ينفصلان . فهما يوجدان معا فى نفس الوقت. إذ كيف نكون معرفة حدسية عن شكل هندسى معين إلا إذا كونا عنه صورا دقيقة، دقيقة إلى الحد الذى نستطيع معه أن نرسمه على ورقة أو فوق سبورة .

ويمضى كروتشى قائلاً بأن من الخطأ الجسيم أن نعتقد بأن لدينا من المعرفة الحدسية أكثر مما يبدو علينا. لأن عجزنا عن التعبير عن انطباعات كثيرة لا ينجم عن عجز فى القدرة على التعبير، وإنما ينجم عن فقر فى المعرفة الحدسية التى نملكها فعلا. فما على الإنسان الذى يعتقد فى غزارة معرفته الحدسية ألا أن يتناول قلما أو فرشاة أو أداة موسيقية: أن يعبر. حينئذ، وليس قبل هذا، قبل أن يحاول التعبير، سيكتشف ضآلة الحدسيات التى لديه «إن الحدس هو التعبير ـ ولا شيء غير هذا ـ لا يزيد ولكنه لايقل عن التعبير» ..

الشكل والمضمون

حينما يتناول كروتشى مشكلة الشكل والمضمون فى العمل الفنى فإننا نجده لا يتردد فى تتويج الشكل. فالفن فى نظره لا يمكن أن يكون مضموناً فقط، أى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا. وفى الوقت نفسه لا نستطيع القول بأن العمل الفنى يتكون من الاثنين، ففى الحقيقة الجمالية لا تضاف القدرة التعبيرية إلى الإنطباعات، ولكن هذه الانطباعات تكونها وتفصلها القدرة التعبيرية، «وعليه فالحقيقة الجمالية شكل، ولاشىء غير الشكل».

يتساءل Glive Bell فى كتاب (الفن) الذى كتبه بعد كتاب كروتشى عن النظرية الجمالية بخمس أو ست سنوات تقريبا قائلاً: «ما هى الصفة المشتركة بين النحت المكسيكى، والأوانى الفارسية والسجاد الصينى، ونقوشات جيوتو على حوائط بادوا، وروائع Poussin وبيروديلا

فرانسيسكا؟ هناك إجابة واحدة ممكنة ـ الشكل الهام» .

أما من وجهة نظر المدرسة الحديثة فإن مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساساً فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب عند أتباع المدرسة التشكيلية الحديثة Configurational School . فشكل القصيدة، أى بناءها من ناحية العروض والإيقاع والألفاظ والتكتيك لا يعتبر ذا قيمة تذكر إذا فصل عن المضمون. اللغة مثلا تصبح مجرد أصوات إذا لم يكن لهذه الأصوات معان ودلالات. والمفهوم بدوره لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذى يجسده. ثم أن الشكل فى حد ذاته ليس غطاء خارجياً نسحبه على مضمون معين. فهو اتساق داخلى أكثر من كونه طبقة خارجية. إن الشكل والمضمون يسيران معا، لا ينفصلان، ليكونا الوحدة الفنية الكبرى وهى العمل الفنى الناجح.

حقيقة أن إهمال الشكل لا يمكن معه تقييم العمل الفنى على الإطلاق، ولكن هذا لا يعنى فصل الشكل عن المضمون وتقديره كما لو كان شيئًا خارجياً نغلف به ذلك المضمون. وليس هناك أدنى شك فى أن الانغماس فى ذلك التقدير الشكلى يعوق تذوق العمل الفنى بنفس القدر الذى يساعدنا فيه التقدير الشكلى المعتدل على تذوق ذلك العمل تذوقا سليما.

وللمرة الثانية يؤكد كروتشى أن المضمون ليس تافها عديم القيمة، بل أنه، على العكس من ذلك، النقطة التى تتفرع منها الحقيقة التعبيرية. ولكن، هل يجب أن يكون لذلك المضمون خصيصة أو

خصائص سابقة لتسهل تحوله إلى شكل؟ لا، فالمضمون لا يمتلك خصائص سابقة لتحوله، إنه يكتسب تلك الخصائص بعد ذلك التحول، إنه لا يصبح مضموناً جمالياً قبل، ولكن بعد أن يتحول فعلا إلى شكل. فالشكل يسمو بالمضمون إلى مستواه هو لمجرد أن ذلك المضمون يهمه.

ولو كان الأمر غير ذلك، أى لو كان المضمون والأجزاء المكونة له تتمتع بخصائص سابقة لدخولها فى شكل فنى، خصائص تؤهلها لذلك الشكل، لوجدنا صورا معينة لا ترد إلا فى شكل شعر الغزل ولا ترد فى شكل سواه، ولوجدنا ألفاظاً يمكن أن تدخل شكلا معيناً ولا تدخل شكلا آخر. ولكن الأمر غير هذا تماماً. فالأشياء فى ذاتها، المضمون فى ذاته ليس مضمونا إلا فى شكل فنى، الأجزاء لا تعتبر أجزاء إلا فى كل فنى. وهذا ما عناه أوزبورن بالضبط حين كتب بعد كروتشى بخمسين عاما إن أجزاء مثل ذلك الكل لا يمكن أن توجد إلا كأجزاء فى ذلك الكل الذى تعتبر أجزاء فيه. أما فى أى كل آخر، فى أى سياق آخر، فلابد أن تكون مختلفة بالحتمية فى بعض مظاهرها عما هى عليه».

وهكذا ينفى كروتشى ما يسمى بالمواضيع الشعرية. فعلى هذا الأساس - على أساس أنه ليس للمضمون ولو خصيصة واحدة سابقة لتحوله إلى شكل - نستطيع القول بأن الموضوع الشعرى شعرى طالما هو موجود فى قصيدة، أما خارج القصيدة فلا نستطيع القول بأن الموضوع شعرى أو غير شعرى، انه نفسه حتى يرد فى قصيدة.

وإذا كان باستطاعتنا القول بأن المعرفة الحدسية تستطيع أن تستقل

عن المفاهيم أو المعرفة الفكرية، فهذا لا يعنى فى نظر كروتشى أن العكس ممكن، لأن المعرفة الذهنية (المتعلقة بالمفاهيم) هى معرفة العلاقة بين الأشياء. والأشياء مدركات حدسية. فهذا النهر، هذه الشجرة، هذه البحيرة، كلها مدركات حدسية. ولكن المفهوم الكلى نصل إليه حينما نقول الماء، الماء بوجه عام وفى أى مكان أو زمان. ويقول كروتشى فى هذه «الكلام لا يعنى التفكير المنطقى، ولكن التفكير المنطقى يعنى الكلام أيضاً».

وفى رأيه أن المعرفة الإنسانية تنقسم إلى علم وفن. ومهما كانت أوجه الاختلاف والتباين بين الاثنين، فعلى الأساس السابق وهو أنه ليس كل حدس مفهوم، ولكن كل مفهوم حدس، على هذا الأساس، وعلى هذا الأساس فقط يلتقى العلم والفن. فنحن حينما نقرأ مؤلفا علميا نبدأ بمحاولة فهم الأفكار أو المفاهيم الكلية بمعنى آخر. وبعد أن نفرغ من هذا كله ننتقل إلى الشكل لنرى إلى أى حد نجح الكاتب فى التعبير عن هذه المفاهيم، نبدأ فى فحص التنغيم، فى فحص الإيقاع الموسيقى لهذا التعبير. وهذا يفسر عظمة بعض المفكرين ككتاب أيضاً بينما يوجد البعض الآخر ممن لايقلون عنهم فكراً، ولكنهم شبه كتاب. ولكننا نغفر لهؤلاء المفكرين فشل التعبير. وتلك خطوة لا نتخذها إطلاقاً مع الفنانين الأدباء لأن التعبير هو الشكل والشاعر الذى ينقصه الشكل فى نظر كروتشى ينقصه كل شىء، إذ تنقصه ذاته. «إن الخامة الشعرية موجودة فى نفوس الكل. ولكن التعبير، التعبيرفقط، أو بعبارة أخرى، الشكل، هو الذى يخلق الشعراء». ولا يختلف هذا كثيرا عن قول كليف بل: ولكن

العاشق الحقيقى ذلك الذى يستطيع أن يحس بالأهمية العميقة للشكل، يرتفع فوق عوارض الزمان والمكان. فمسائل العاديات والتاريخ والقديسين بالنسبة له غير هامة، لأن شكل العمل الفنى إذا كان هاما فأصله لا قيمة له» (١)

ويذهب كروتشى إلى حد حرمان العمل الفنى من المضمون. ولكن المضمون فى هذا المضمار، المضمون الذى ينكره كروتشى ليس هو ما نفهمه عادة بهذا المعنى. إنه ينكر وجود المضمون طالما أن ذلك المضمون يعنى مفاهيم فكرية عامة. «فحينما نتكلم فى هذا المعنى عن المضمون كمساو أو كمفردات للمفهوم فالحقيقة الكبرى أن الفن لا يتكون من مضمون، ولكنه لا يحتوى أى مضمون».

(1) Art. (1914).

كل عمل فنى وحدة كاملة

كل تعبير فنى كامل فى حد ذاته، أى أن كل عمل فنى يجب أن يكون له وحدة، أو ما يسمى بالوحدة المبنية على الاختلاف Unity in Variety ، وهى مبنية على الإختلاف لأن كل تعبير تركيب للمتباينات، جمع للكثير فى الواحد. ولقد قادت هذه الفكرة كروتشى إلى القول بأن كل عمل فنى كامل فى حد ذاته. فلو أضفنا إليه شيئاً أو حذفنا منه جزاء تكون النتيجة إما إنهيار العمل كلية أو خلق عمل جديد.

والعمل الفنى فى هذه الحالة يشبه تمثالا قذفنا به مع قطع عديمة "شكل من البرونز إلى فرن مشتعل. ولابد من إنصهار التمثال تماماً كما تنصهر معه قطع البرونز التى لا شكل لها قبل أن نتمكن من صنع تمثال جديد.

وما يعنيه كروتشى (بالانصهار التام) هو أن العمل الناتج والعمل القديم تنعدم أوجه التشابه بينهما. العمل القديم يتغير تماماً ولا تنتقل صفاته أو خصائصه أو تظهر فى العمل الناتج. كل عمل فنى فى رأيه مجموعة من الانطباعات منظمة بطريقة خاصة، وأى تغيير فى نظام تلك الانطباعات لابد أن ينتج عنه تغيير النظام كله، تحطيمه أو خلق نظام جديد.

وربما كان هذا التمثيل الذى ساقه كروتشى فى ذهن أو زبورن حين شبه العمل الفنى بكومة الحصى قائلا أن أى تغيير ولو بسيط فى الأجزاء المكونة لتلك الكومة يجعل من ذلك الكل الذى كان كومة الحصى كلا جديداً مختلفاً، أى كومة جديدة مختلفة. «إن كل عمل فنى عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة فى ترتيبها. وليس ذلك الترتيب مفككا بل متماسكا. حينما يحدث أى تغيير فى أى جزء من مجموعة الانطباعات فإن تاثير التغيير يظهر فى كل المجموعة. إن العمل الفنى لايميزه عن أى تصوير ميكانيكى لمنظر طبيعى إلا تماسك ذلك التنظيم، فليس لمجموعة الإنطباعات التى تظهر فى العمل الفنى إلا تنظيم واحد، لاتنظيمات كثيرة ممكنة. ويقودنا هذا إلى القول بأن أى تغيير فى المجموعة يؤدى إلى اضطراب المجموعة كلها وليس جزء واحدا فقط.» [1].

وليس بجديد مايقال عن تماسك الانطباعات فى عمل فنى واحد متماسك لايقبل أى تغيير فى أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شئ

---

(1) Aesthetics and Criticism.

جديد تماما. لقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب «لما كانت القصة محاكاة لحدث، فلابد أن تكون محاكاة لحدث واحد كلى، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه، أو حذف، يتحطم الكل ويتغير، لأن كل مايمكن أن يمسك أو يحذف دون إحداث تغيير محسوس لايعتبر حقا جزءا (من الكل).

ويترتب على هذا ماسبق أن أشرنا إليه من أن إقتراب الناقد من العمل يجب أن يكون مبنيا على تناوله لذلك العمل كوحدة متماسكة الأجزاء. ولايعنى هذا بالطبع أن يقف الناقد أمام الأجزاء عاجزاً مكتوف اليدين، فهو يستطيع أن يتناول هذه الأجزاء بالتحليل والنقد جزءاً جزءاً، ولكن على أساس واحد: أن لاينسى أبدا أنه يتناول أجزاء مصبوبة فى كل، يتناول أجزاء فى داخل إطار يجمعها ويعطيها أهميتها. وفى اللحظة التى يغفل أو يتناسى فيها هذه الحقيقة لايصبح ناقدا فنيا بل يصبح ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو قل أى شئ عدا كونه ناقدا فنيا. ويصبح الفنان فى نظره وبالطريقة التى يقيم فيها عمله، مصلحا إجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسى أو عقيدة دينية أو مذهب إقتصادى أو فكرة أخلاقية ولعل من أنجح النقاد المحدثين فى تحليل الأجزاء على أساس وجودها فى إطار كلى هو الناقد كلينث بروكس بمنهجه فى كتاب "The Well Wrought Urn".

إذا فكل عمل مطلق كامل فى ذاته. التعبير أو الخلق الجمالى مطلق ونهائى. ويعبر كروتشى عن نهائية العمل الفنى أو التعبير وكما له فى

حد ذاته بهذا التمثيل: فلنفرض أن (١) يحاول أن يعبر عن انطباعاته، فإنه يجرب التركيب «ب»، ولكنه يفشل فيجرب «س» ولكنه يفشل مرة ثانية، وهكذا حتى يعثر فجأة وبطريقة تبدو وكأنها تلقائية على التركيب «م». وفى هذه الـ «م» يقع الجمال الفنى أما القبح فقد كان فى الفشل «إن القدرة التعبيرية، لأنها قدرة، ليست نزوة ولكنها ضرورة نفسية، ولا تستطيع أن تحل مشكلة معينة إلا بطريقة واحدة، وهى الطريقة الصحيحة» وهكذا فإن أى تغيير أو تبديل، أى حذف من، أو إضافة إلى هذه الطريقة «الصحيحة» ينجم عنه، كما سبق أن قلت، إما إنهيار كامل للعمل الفنى أو خلق عمل جديد.

ولما كان التعبير أو القدرة الجمالية مطلقة ونهائية فمن البله أن نقارن بين تاريخ المعرفة الإنسانية. فتاريخ المعرفة يسير فى خط مفرد، يميل إلى التقدم تارة والنكوص تارة أخرى. أما الفن فأمره يختلف. «الفن»، كما يقول كروتشى، «هو الحدس والحدس هو الفردية، وهذه لاتكرر نفسها».

وإذا قارنا بين مايقوله كروتشى ومايقوله ناقد كالن تيت وجدنا تشابها كبيرا بين الفكرتين. يقول تيت موضحا العلاقة بين القصيدة والشاعر، مبرهنا على فردية العمل الفنى وذاتيته مهما تشابه مع آلاف الأعمال الأخرى التى تتناول نفس الموضوع.

ا = ا ك + ب ك + س ك

(ا)، (ب)، (س) تمثل الخامة التى يتناولها الشاعر، (ك) تمثل شخصية الفنان. ولو فرضنا أن (ا)، (ب) لم تتغيرا فى عملين فنيين،

أي أن الشاعرين تناولا نفس الموضوع فإن (ك) تتغير من عمل لآخر. والشخصية التى ترمز إليها (ك) لاتكرر نفسها أبدا. ولما كان أى عمل فنى مزج للثابت والمتغير، للخامة والشخصية، ا (ا) و (ك) أو (ب) و (ك) ولما كانت الشخصية لاتكرر نفسها فلا يمكن أن يتشابه عملان فنيان. بل أن عملين يتناولان الحب أو الموت قد يكونان أكثر تشابها من عملين يتناولان الحب وحده أو الموت وحده.

وإذا كانت الشخصية لاتكرر نفسها، وإذا كان كل عمل فنى وحدة كاملة فى حد ذاتها؛ فليس من الممكن أن يتناول فنان عمل فنان آخر ليضيف إليه أو يحذف منه شيئا بغية إصلاحه وتحسينه. بل أننا نستطيع القول بأن الفنان الواحد لايستطيع أن يتناول عملا فنيا كان قد كتبه من قبل؛ ويجرى عليه التعديلات مضيفا أجزاء وممسكا أخرى، ففى هذه الحالة لايصبح عندنا عمل فنى واحد بل عملان مستقلان، لأن كل فرد، بل كل لحظة، فى الحياة النفسية للفرد الواحد لها عالمها الفنى.

وعلى هذا الأساس أيضا يرى كروتشى إستحالة الترجمات لأنها تحاول إعادة صب تعبير معين فى تعبير آخر. تماما كالسائل الذى يصب من آنية ذات شكل معين فى آنية ذات شكل آخر. ويرى كروتشى أيضا أننا لانستطيع أن نحول شيئا إكتسب شكلا جماليا إلى شكل آخر جمالى ففى هذا تفتيت العمل الفنى بسبب دخول انطباعات جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الشكل الجمالى بحالته الأولى، ونعنى بها

إنطباعات من يسمى بالمترجم. ولهذا فالأفضل أن ننظر إلى العمل الناتج عن الترجمة على أنه عمل فنى جديد ولا نحكم على العمل الأصلى فى ضوء ذلك العمل الجديد لأنه لايتفق معه إلا فى شئ واحد وهو «الموضوع» (إن صح لنا أن نفصله عن بقية أجزاء العمل الفنى).

ولازالت فكرة إستحالة الترجمة تجد أصداء قوية بين النقاد المحدثين. فيتساءل أو زبورن مثلا عما يتبقى من العمل الفنى بعد الترجمة. ويجيب: «من المؤكد أنه يتبقى شيئا ما. ومن المؤكد أيضا أن مايتبقى ليس أدبا. طبعا توجد بعض الترجمات التى تتمتع بقيمة أدبية كبيرة، ولكن الترجمة حين تتمتع بقيمة أدبية فإن تلك القيمة تكون شيئا يختلف عن قيمة الأصل. لقد تحول الموضوع إلى عمل فى جديد مختلف، قد يكون أفضل من ذلك الذى أخذ عنه، ولكنه لايمكن أن يكون هو.... فما لايمكن أعطاؤه فى الترجمة هو لمسات الصنعة. إذا أنها شئ خاص باللغة التى تظهر فيها» (١).

وإذا عدنا إلى كروتشى نجده، معتمدا على كمال العمل الفنى فى حد ذاته واكتسابه لصفة المطلق، يقول أننا لانستطيع أن نفاضل بين عمل فنى وآخر، فلا مجال للمفاضلة مادام كل كامل فى ذاته، مطلق فى فرديته، ولكن أقصى مانستطيع أن نؤكده هو أن تاريخ الإنتاج الجمالى يبين دوائر تقدمية (٢)، كل حلقة تعالج مشكلتها الخاصة، وكل واحدة

---

(1) Aesthetics and Criticism.

(2) Progressive Cycles.

تتقدم نحو الكمال فيما يتعلق بهذه المشكلة. فحين يتناول أكثر من كاتب «موضوعا» واحداً دون أن يفلحوا فى إعطائه الشكل الملائم، ورغم هذا يقتربون منه دائما نستطيع أن نقول أن هنا تقدما. وحينما يظهر الرجل الذى يعطى ذلك الموضوع شكله المحدد الصحيح يمكننا القول بأن الدائرة قد إكتملت وأن التقدم قد إنتهى. «فنحن لانستطيع القول فقط بأن فن المتخلفين لايقل، كفن، عن فن المتحضرين، إذا كان معبرا عن إنطباعات المتخلفين، ولكننا نقول أيضا بأن كل فرد، بل كل لحظة فى الحياة النفسية للفرد لها عالمها الفنى، ونحن لانستطيع أن نقارن بين عالم وعالم فيما يتعلق بالقيمة الفنية» (١).

وعلى هذا الأساس أيضاً لانستطيع أن نفاضل بين عمل فنى وآخر على أسس تاريخية. فالعامل التاريخى ليس له دخل فى تقديرنا بنفس الطريقة التى تبتعد فيها عوامل المكان والجنس والعقيدة عن تقديرنا وتفضيلنا للأعمال الفنية. فليس لقدم العهد «بهوميروس» مثلا دخل فى عظمته ككاتب لأعظم ملحمتين فى التاريخ الأدبى. ونحن «حينما نبدأ فى النظر إلى العمل الفنى على أنه شئ آخر غير كونه غاية فى حد ذاته نخرج من عالم الفن. فبالرغم من أن تطور فن الرسم من Gioto إلى Titian قد يكون هاما تاريخيا، إلا أنه لايستطيع أن يؤثر فى قيمة أية لوحة: فليس له نتيجة أيا كانت من الناحية الجمالية» (٢).

(1) Aesthetiic Croce.

(2)Art: Clive Bell.

ثم يتحدث كروتشى بعد هذا عن المحتمل أو الممكن كمادة للعمل الفنى. وهنا يبرز التساؤل: ماذا يعنى كروتشى بالضبط حينما يتحدث عن ذلك المحتمل فى العمل الفنى؟ الحقيقة أن المحتمل بالمعنى الذى نفهمه لم يكن فى حسبان كروتشى حينما تحدث عنه. فالمفهوم الجمالى للمحتمل لايعنى تصوير العمل الفنى لما يمكن أن يحدث فى الواقع، الواقع خارج نطاق العمل الفنى. لايعنى أن نقيس الحدث فى هذا العمل بمقاييس الواقع. صحيح أن الواقع، أو الحياة، يغذى العمل الفنى، ولكن العمل الفنى ليس هو الواقع أو الحياة. بل أننا حينما نقول أن الدراما مثلا محاكاة للحياة لانعنى محاكاة حرفية دقيقة بكل تفاصيلها ودقائقها التى يمكن أن نرجعها للواقع أو الحياة. بل نعنى أن الدراما تأخذ مادتها من الواقع بعد أن تطوعها لمقتضيات الفن. وفى هذا التطويع تكمن أهمية الفن وأستقلاله عن الواقع بحيث لانستطيع أن نرجعه (أو حتى المادة نفسها) إلى قطاع معين من الواقع. ولو أخذنا الأوديسا مثلا لوجدنا أن تقديرنا لها لايرتبط فى قليل أو كثير بواقعها كحدث أو أحداث وقعت فعلا، أو لم تقع، فى تاريخ اليونان، فلم يحدث أبدا أن علقنا تقديرنا لها وتذوقها بالإجابة على مثل هذا السؤال: هل حدث كل هذا فعلا؟ ثم أن ذلك التعليق نفسه مستحيل لأن السؤال ذاته لايظهر أبدا حين نتناول «الأوديسا» كعمل فنى وغير الأوديسا الكثير: روبنسون كروزو، هل يتوقف تقديرنا لها على تحديد العلاقة بينها وبين قصة البحار الكسندر سيلكيرك؟ بالطبع لا. فما أكثر القراء الذين قرؤا وتمتعوا بقصة «ديفو» دون أن يعرفوا شيئا على الإطلاق عن ذلك البحار الآخر. بل ما أكثر

القراء الذين لم يفكروا فى «الكسندر سيلكيرك»، بالرغم من معرفتهم لقصته، أثناء قراءتهم لقصة ديفو. وماذا عن روائع شكسبير؟ هل يرتبط تقديرنا لهذه الروائع بمعرفتنا لأصولها التاريخية. كم منا يعرف أصل «هاملت» أو «ما كبث»؟ ثم كم من الذين يعرفون هذه الأصول فعلا يربطون بين الاثنين فى تذوقهم لروائع شكسبير (اللهم إلا لأغراض بعيدة عن التذوق الجمالى لها كأعمال فنية، وهم متأكدون تماما مما يفعلون) هل أدينت واحدة من مسرحياته أو حتى أمتدحت لمجرد مخالفتها أو إتفاقها مع الأصل التاريخى الواقعى؟

ولقد قال أرسطو أن على الشاعر أن يقلد المحتمل لا الواقع، وأن غير المحتمل فى الواقع يستطيع أن يكون أكثر إحتمالا فى السياق الفنى من الواقع ذاته لأن «من المحتمل أن تحدث أشياء كثيرة منافية للاحتمال». وعليه «يجب على الشاعر أن يفضل المستحيلات التى تبدو محتملة على هذه الأشياء التى تبدو، رغم إمكانها، غير محتملة». وتفضيل أرسطو للمحتمل على الممكن يرجع إلى أنه يرى أن من أول واجبات الشاعر (فى شعر الملاحم) تصوير الشخصيات. ولكى يصور هذه الشخصيات يستطيع الفنان أن ينتقى من الأحداث مايفصح عن هذه الشخصيات مفضلا فى ذلك الأحداث والمواقف الخيالية على الواقعية، مادامت الأولى تفى بالغرض المطلوب. ثانياً، إن واجب الشاعر أن يقلد حدثا كليا، قصة متماسكة. وقد تكون الحادثة غير محتملة واقعياً ذات نفع كبير للشاعر لتحقيق هذه الوحدة وهذا التماسك. ثم أنها ستكسب بعد هذا إحتمالا «شعريا» جديداً.

وهذا هو مايعنيه دكتور جونسون فى مقدمة «مسرحيات شكسبير» بقوله: «الحقيقة أن النظارة يكونون فى وعيهم دائماً، وهم يدركون من أول فصل لآخر فصل أن خشبة المسرح ليست الاخشبة مسرح، وأن الممثلين ليسوا إلا ممثلين». ولو حكم متفرج من هؤلاء الذين يتكلم عنهم دكتور جونسون، هؤلاء المتفرجين الذين يدركون أن المسرح ليس واقعاً آخر، لو حكم أحدهم على العمل الفنى الذى يراه على خشبة المسرح فى تلك اللحظة تبعاً لقوانين الواقع الذى يعرفه لأصبح العمل الفنى المسكين ضحية على مذبح صحوة المتفرج وواقعه، ثم لاستحال التمثيل ذاته أصلا وفصلا لا الخروج على وحدتى الزمان والمكان فقط.

وهذا أيضا مايقصده الشاعر الرومانسى الكبير كوليرج حينما يتحدث «عن الإرجاء الاختيارى للشك». ففى حدود ذلك الإرجاء الإختيارى للشك يستطيع القارئ أن يتقبل شطحات خيال الشاعر طالما كانت تلك الشطحات متمشية مع السياق الفنى والإطار الكلى. ولو كان الأمر غير كذلك لكان أول المقاسين هو كوليرج نفسه فى أكثر من رائعة من روائعة مثل «البحار العجوز»، «كوبلاخان»، و «كريستابل».

وإذا تحدث كروتشى عن المحتمل، لايعنى أبدا مايحاول البعض فرضه على الفن. فالشئ المحتمل عنده يعنى الشئ الذى يتصف بالتكامل الفنى [1] وفى ظل ذلك المعنى يصبح للجنيات والأرواح نصيبها من الاحتمال، طالما كانت أحداسا جمالية متكاملة.

---

(1) Artistic Coherence

والرمـز، فى نظر كـروتشى، لايمكن فـصله عن الحـدث الفنى فـهـو مرادف له. ليس هناك وجهان للفن، بل وجـه واحـد. وكل شئ فى الفن رمـزى لأن كل شئ مـثـالى. فـفى الواقع أننا إذا أخـذنا الرمـز على أنه شىء منفـصل، أى أن هناك الرمـز من جـهـة، والشىء الذى يرمـز إليـه من جهـة أخرى، إذا فعلنا هذا وقعنا فى الخطأ القديم، الخطأ العقلى: وهو أن الرمز ماهو إلا عرض وتمثيل أو تجسيم لمفهوم مجرد.

كروتشى والقوانين الفنية

يرى كروتشى أننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية على ضوء مقولات أو قوانين معينة فإننا نترك التعبير الجمالى أو التعبير الفنى إلى الجدل العلمى، فالشكل العلمى أو المنطقى يطرد الشكل الجمالى لأنه بمجرد أن يبدأ المرء فى التفكير العلمى يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى. ومن هذا يخرج كروتشى بأنه لا يوجد شئ اسمه الكوميديا أو التراجيديا أو الملحمة أو الشعر الغنائى.. إلخ لأننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية باعتبارها هذا أو ذاك ننسى العمل الفنى نفسه ونركز على كونه هذا الشئ أو ذاك، أو على تمشيه مع هذه المقوله أو تلك.

وبعد أن أرجع العمل الفنى إلى ضرب معين، بعد أن أقسمه إلى تراجيديا أو كوميديا، كمسرحية أو قصة، كأقصوصة أو قصة طويلة، لابد أننى سأحاول أن أخضعه لقوانين ذلك النوع وأدمغه أو أمتدحه تبعا

لمحافظته على هذه القوانين أو مخالفته إياها. وهنا وللمرة الثانية يكون الناقد أو القارئ أبعد الناس عن العمل الفنى لأن إنتباهه أصبح بعيدا عن العمل وانتقل إلى محاولة تحديد مكان القاعدة أو القانون فى ذلك العمل.

وربما كانت تلك النقطة من أهم النقاط التى إختلف النقاد المحدثون فيها مع كروتشى. صحيح أن كروتشى ركز هجومه على تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب وأنواع، ولكنه أيضاً قال أن البحث فى الضروب والأنواع يؤدى إلى محاولة فرض قوانين النوع الفنى على العمل الفنى الذى حدد مكانه فى ذلك النوع. وهذا، فى رأيه، يبعدنا عن الناحية الجمالية، ويقيد الناقد والفنان على السواء بحدود تعجزه.

إن الناقد الحديث حينما يدعو اليوم إلى التمسك بالقوانين الفنية يدعو فى الواقع إلى الثقافة، إلى تحرر الفنان من جهله ليخرج إلى العالم الرحب، عالم من سبقوه من الأدباء الفنانين.

يقول جلبرت مرى: «تذكر أنك لست أول من شاهد الرؤى الشعرية، لقد شاهدها الملايين من قبلك، وشاهدوها بطرق عديدة متباينة، وشاءت الأيام أن تبقى على كلمات مئات قليلة منهم وهم هناك فى انتظارك ليقودوك، إن شئت أن تستمع إليهم، ليقودوك كإخوة ومواسين. إن فى استطاعتهم أن يطلعوك على أشياء لم ترها. ويجعلونك تحس مالم تحس به من قبل» [1].

---

(1) The Classical Tradition in Poetry.

وأول مانستخلصه من هذه الجمل أن على الفنان، إن كان حقا يريد أن يخلق لنفسه مكاناً بين من يشرفهم ذلك اللقب، أن يدرك أنه لم ينبت من فراغ وأنه لم ينشأ من عدم، وأنه لايمسك بطرف سلسلة هو الحلقة الأولى والأخيرة فيها بل أنه وليد من سبقوه من الشعراء والفنانين وأنه نتاج مابذرته عبقرياتهم من أعمال أدبية على الطريق الذى يسير عليه. وإذا ما أدرك الفنان أن وجوده ليس فى إنفصامه وعزلته، بل فى إتصاله، إذا ما أدرك الفنان هذا أحس بحتمية التعرف على رفاقه وقادته، وأعنى قراءة روائعهم (بالقدر الذى تسمح به طاقته الإنسانية طبعا).

ليست هذه دعوة إلى تقليد وتجمد، إنما هى دعوة إلى التثقيف قبل أى شئ، إلى عملية تثقيف تزيح للفنان الستار عن أسرار (حرفته) حتى لايضرب فى متاهات يخرج منها بأعمال إذا جاز أن نسميها فنية فلا أقل من أن تكون أعمالا مبتورة عرجاء وهذا يقودنا إلى موضوعنا وهو القوانين الفنية ومكانها فى الخلق الفنى.

القوانين الفنية!! ومتى صح أن نقنن للفن؟ إن الفنان ثائر بطبعه، فكيف نستطيع أن نقنن للفن ونربط الفنان إلى قيود غريبة على العمل الفنى؟ كيف يصل بنا غرورنا إلى حد سن شرائع يسير عليها الفنان؟ متى جاز لنا أن نحكم على عمل فنى، على مخلوق ينبض بالحياة، على أساس مقاييس ومعايير جامدة لا حياة فيها ولا مرونة؟.

الحقيقة أننا لاننكر أن الفنان ثائر بطبعه، وأنه لم ولن يخلق الإنسان

الذى يستطيع أن يقنن للفن، ويربط الفنان إلى سلاسل غريبة على العمل الفنى. ولكن القوانين الفنية مع هذا موجودة وستظل موجودة طالما وجد الفن.

لو كنت سائراً فى الطريق وعثرت على ورقتين مفردتين، وبعد قراءتهما قلت أن فى هذه الورقة قصيدة شعرية وأن فى الأخرى معادلة رياضية، أو أن فى الأولى قصيدة شعرية وفى الثانية قصة قصيرة أو أن فى الأولى قصيدة شعرية رائعة وفى الثانية قصيدة شعرية رديئة. ترى على أى أساس حكمت بأن هذه قصيدة وتلك معادلة؟ أو أن هذه قصيدة شعرية وتلك قصة قصيرة؟ أو أن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة؟ على أى أساس تستطيع القول بأن هذه عمل فنى وتلك عمل غير فنى فى الحالة الأولى، بأن هذه قصيدة وتلك قصة فى الحالة الثانية، ثم بأن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة فى الحالة الثالثة؟ وكيف تستطيع التمييز بين الفن وغير الفن؛ أو بين نوع فنى ونوع آخر، أو بين الجيد والردئ من النوع الواحد؟ إن القدرة على التمييز اعتراف منك؛ حتى لو لم تشأ، بوجود معايير أو مقاييس تقيم على أساسها. يقول هارولد أوربورن: «حينما يحدث أن نحكم، عن طريق المقارنة، على شيئين، فإن تقديرهما يقوم على أساس خصيصة أو خصائص مشتركة يدعى أحدهما أنه يملكها بدرجة أكبر أو مساوية للآخر... ربما لاتستطيع أن تصف هذه الخصيصة أو تحددها فى كلمات، وقد لاتستطيع أن تشير إليها، ولكنك مع هذا تستخدمها كمعيار».

القوانين الفنية إذن موجودة، ولكننا نسئ إليها حينما نسئ فهمها أو حينما نسيء استعمالها. فلم يكن القانون الفنى يوما حائلا يقف فى سبيل الإبداع الفنى ولم يكن قيدا يعجز الفنان الأصيل ولكنه كان دائما أكثر من قيد، كان ثقلا فوق قلب الدخلاء على الفن. كان القانون الفنى دائما يحمى الفن من الجهلاء والدخلاء عليه. فالقانون الفنى فى يد الخالق الأصيل تزداد طواعيته كلما زادت قدرة الفنان على إذابة القدرتين معا: قدرة التحكم فى الخامة الفنية وقدرة تطويع القانون الفنى.

إن الهجوم على القوانين الفنية يرجع فى الواقع إلى العجز عن إدراك حقيقتين هامتين. أولاهما: أن الإنسان أو الناقد لا يضع هو هذه القواعد، وأن التفنين لايأتى من خارج العمل الفنى. إن العمل الفنى هو نفسه الذى يضع هذه القوانين وليست دخيلة عليه أو غريبة عنه. وحينما تحدث أرسطو عن الوحدات لم يضعها بالمعنى المفهوم. أى لم يشرعها هكذا بطريقة تعسفية بحته. فقد إشتقها من روائع المسرح الإغريقى، درس هذه الروائع وأدرك سرر وعتها كأعمال فنية ثم خرج منها بخصائص مشتركة يعمل توفرها أو اختفاؤها من العمل الفنى على تحديد لون (الحكم) على هذه الأعمال ذلك الخصائص المشتركة قادته إلى الوحدات. وبهذا تكون الأعمال الفنية الناجحة، الروائع الأدبية، هى التى قننت بالفعل للخلق الفنى وفى هذا يقول الشاعر الناقد إليوت: «إن القانون الأدبى الذى جذب اهتمام أرسطو لم يكن قانوناً وضعه هو. بل قانوناً اكتشفه». [1] وثانى هذه الحقائق، وهى الأهم، أن هذه القوانين

(1)The Use oF Poetry and the Use oF Criticism. T.S. Eliot.

ليست قوالب جامدة متحجرة. فليس الناقد بالإنسان الذى يمسك بيده سيفا يخط به على الأرض حدا ثم يبتر به بعد ذلك كل مايتعداه من أجزاء العمل الفنى، وكأنما الفنان لصا يريد أن يسترق من الناقد دقائق يخرج منها على ذلك القانون الصارم التعسفى. وربما كان ذلك هو الذى دعا ناقدنا كروتشى إلى إنكار وجود القوانين الفنية، إلى إنكار القوانين التى تجعل المرء يتساءل عما إذا كان العمل الفنى يطيع القوانين بدلا من أن يتساءل ماذا يعبر عنه وهل ينطق أو يتلعثم أم أنه صامت كلية. ولكن الحقيقة غير هذا بكثير. لقد قلت أن القوانين الفنية موجودة وستظل موجودة طالما وجد الفن، واقصد أنها موجودة وستظل موجودة بمرونتها. فالقوانين الفنية تتجاوب إلى حد بعيد (فى حدود طاقة العمل الفنى طبعا) مع الفنان وموهبته. ولكنها فى بعض الأحيان، ومن وقت لآخر تواجه مواهبة فذه لا تتسع لها حدود القوانين مهما تجاوبت وتساهلت. وهنا تبدو مرونة القوانين فى أجلى مظاهرها: إذ تسمح للفنان الموهوب (بالخروج) عليها. وقد كانت تلك المرونة التى تتمتع بها القوانين الفنية من أسباب إنكار كروتشى لهذه القوانين إذ أنه فهم هذه المرونة على أنها دليل على عدم صلاحيتها. فهو يقول أننا لو رجعنا إلى التاريخ وجدنا «أن هذه القوانين قد حطمت أكثر من مرة دون أن ينجم عن ذلك من الضرر الكثير». ولكن إذا كان شكسبير قد خرج على وحدتى الزمان والمكان ولم ينتقص هذا من قدره، فهو لم ينتقص أيضاً من قدر الوحدات ذاتها.

«ولكن وجهة نظرى أن الوحدات تختلف أساساً عن التشريع الإنسانى فى أنها قوانين للطبيعة، وقانون الطبيعة، حتى ولو كان قانوناً

للطبيعة البشرية، يختلف تماماً عن القانون البشرى». [1] وسبق اليوت فى هذا الشاعر الكسندر پوب:

«إذا إستطاعت الإجازة الفنية أن تحقق تماماً الهدف المنشود، حيث لاتنسحب القوانين بما فيه الكفاية، ولما كانت القوانين لم توضع إلا لتحقق غاياتها، فإن تلك الإجازة تصبح قانوناً» [2].

اليوت وپوب إذن يتفقان على مرونة القوانين الفنية. فبالرغم من مناداتهما بالتمسك بهذه القوانين، وبالدور الذى تلعبه فى عملية الخلق الفنى (وهما فى هذا يختلفان مع كروتشى إختلافاً جوهرياً) إلا أنهما لايترددان فى رفع علم الخروج عليها حينما تكتسب صفة القواعد والنظريات الجامدة المتحجرة، بل إن پوب لايتوانى فى إعتبار الإجازة الفنية قانوناً إذا عجز القانون عن تحقيق الهدف المنشود من ورائه.

ولكن هذا لايعنى أن كل فنان يستطيع أن يخرج على هذه القوانين، وأن الطريق مفتوح أمام كل من أمسك قلما أوفر شاة ليسن لنفسه إجازاته وقوانينه. صحيح أن شكسبير خرج على وحدتى الزمان والمكان، ولكن هل يستطيع أحد القول بأن شكسبير خرج على وحدة الحدث؟ قد تتشعب الأحداث فى مسرحيات شكسبير وتتناقض ولكنها فى تشعبها وتناقضها تتعاون جميعها لتحقيق الهدف الكلى من المسرحية. كل خيط مهما اختلف فى لونه يساعد فى التعقيد الأساسى،

---

(1) The Use oF Poetry.

(2) An Essay on Criticism.

وفى دفع الحدث وتصوير الشخصيات. ثم أننا لسنا جميعا شكسبير وليس شكسبير نحن، بمعنى أنه ليس لكل فنان الحق فى انتهاك حرمة القوانين ثم إعطائنا بعد هذا... لا شئ. ليس التحلل من القوانين مستحباً مع الفنان والدعى على السواء، وحتى مع نوابغ الفنانين ليس مستحباً فى جميع الأوقات. ولو وقف اليوت وبوب عند حد ما استشهدنا به لكانا قد إرتكبا خطأ لايغتفر ضد القوانين وضد نفسيهما قبل كل شئ. ولكن اليوت يستطرد مستدركا:

«إن قوانين (لاقواعد) وحدتى المكان والزمان تظل سليمة، بمعنى أن كل مسرحية تحافظ عليهما، بالقدر الذى تسمح به مادتها تعتبر على هذه الأساس، وبهذه الدرجة أفضل من المسرحيات التى تقل محافظة عليهما. إننى أعتقد أننا لانتحمل إنتهاك القوانين فى كل مسرحية تهملها إلا لأننا نحس بأننا كسبنا شيئاً لم نكن لنحصل عليه لو كنا قد حافظنا على هذه القوانين» (1).

ولم يكن حرص بوب أقل صراحة من حرص اليوت، إذ يمضى قائلا:

«ولكن، بالرغم من أن القدماء كانوا يخرقون قوانينهم بهذه الطريقة كما يتحلل الملوك من القوانين التى سنوها بأنفسهم، حذار أيها المحدثين! أو إذا كان لابد من الخروج على القانون الأدبى، فلا تخرجوا على غايته، وليكن ذلك نادراً، تدفع إليه الحاجة».

---

(1) TheUse oF Poetry.

الحاجة إذن لابد من توفرها حتى يصبح للفنان ـ وأى فنان؟ الفنان العبقرى فقط، الفنان الذى يستطيع أن يعوض القارئ عن الجرم فى حق القوانين، الذى يعطينى شيئاً لم أكن لأحصل عليه لو حافظ على القانون ـ الحق فى الخروج على القانون الفنى.

ثم أن هناك نقطة أخرى أخيرة وهى أننا لسنا من البله حتى نتصور الفنان أثناء عملية الخلق الفنى ـ واضعاً فى ذهنه القوانين الفنية عن عمد، واضعاً إياها نصب عينيه بشكل واضح محدد ليطبقها ويطابق عليها ماينتج فى إصرار ووعى متعمدين. ولكن الحقيقة أن الفنان لايحس بهذه القواعد أثناء عملية الخلق (اللهم إلا إذا ترك الكتابة وأخذ يفكر فيما كتب). بل يكتبها بحيث تصبح جزءاً من قدرته الفنية. وهذا الإكتساب لايأتى إلا عن طريق واحد. طريق الثقافة، الثقافة الدائمة التى لاتنقطع.

إن العاجزين، والعاجزين فقط، هم الذين يحسون بقصورهم أمام القوانين الفنية، والضعفاء والأدعياء هم الذين يشعرون بثقل قيودها، والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها. أما الفنان الذى يحاول دائماً ـ عن طريق الثقافة ـ أن يمسك بحلقة جديدة فى السلسلة التى يحاول الإرتباط بها، الفنان الذى يحاول التعرف على هؤلاء الذين ينتظرونه ليعلموه مالم يعلم، ذلك الفنان فقط هو الذى يستحق عن جدارة أن نحنى له الرأس لأنه لم يحاول أن يحتمى من عجزه خلف ستار من الجهل.

وإذا عدنا إلى ناقدنا وجدناه يرى أيضا أن تقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية زيف وبلاهة. خذ الإستعارة مثلا: ما هى الاستعارة؟ يقول كروتش أليست هى إستعمال لفظة بدلا من اللفظة الصحيحة؟ إذا كان الأمر كذلك، فلم العناء؟ ربما يجيب أحدهم بأن اللفظة الصحيحة ليست معبرة، بينما اللفظة الأخرى، الغير صحيحة، أكثر قدرة على التعبير. إذن يجب أن تكون اللفظة غير الملائمة أكثر الألفاظ ملاءمة. ولايجب أن نسميها بعد هذا غير ملائمة بما أنها أكثر الألفاظ تعبيراً.

ومع هذا فإن كروتشى يرى فى نهاية الأمر أن تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب أو أنواع مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة والغناء... إلخ وتقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية مثل الإستعارة والتشبيه يمكن أن يصبح ذا فائدة إذا كانت الكلمات الدالة على هذه الضروب تساعدنا فى فهم العمل الفنى نفسه. أى طالما كانت كلمات «الدراما» «والكوميديا» والاستعارة مجرد كلمات فقط. أما حينما نسبغ عليها صرامة وجمود القوانين والتعريفات، فإنها تصبح ضارة بالعمل الفنى.

مواطن الجمال والقبح فى الفن

«ألا يقلل من تأثير القبح الإحصاء الناجح لعناصره، تماما كما يفسد تأثير الجمال الإحصائى المماثل لعناصره؟» [1] ذلك هو رأى ليسنج فى الجمال والقبح الفنيين. الشئ الجميل يمكن أن يتغير تأثيره فى العمل الفنى، والشئ القبيح من الممكن أن تتغير درجة تأثيره من القبح إلى جمال فنى عن طريق الوصف والتعبير الناجح عن ذلك القبح.

ولاتكاد نظرية كروتشى فى الجمال تختلف عن هذا فى كثير أو قليل. فهما يتفقان فى أنهما لايجدان ضرورة أو حتمية لأن يكون الشئ الجميل فى الواقع جميلا أيضا فى العمل الفنى، أو سببا لأن لايكون الشئ القبيح فى الواقع جميلا فى العمل الفنى.

---

(1)Laokoon; Lessing.

إلى هنا وهما متفقان. ولكن كروتشى يذهب إلى أكثر من هذا، فهو يرى أن كل تعبير ـ كتعبير وليس شيئاً آخر ـ جميل، لأن التعبير حينما لايكون ناجحاً لايكون تعبيرا.

ويرد كروتشى على هؤلاء الهيدونيين الجماليين (١) الذين يقولون أن الشئ الجميل هو الذى يولد السرور أو اللذة للسمع والبصر أو الحواس العليا يرد كروتشى عليهم قائلا بأنه من الواضح أن الحقيقة الجمالية لاتعتمد على طبيعة الإنطباعات، لأنه لو كان الأمر كذلك حقاً لترتب عليه القول بأن الجمال يوجد خارج العمل الفنى، وأنه يجب، بالضرورة، أن يكون جميلا أيضاً إذا ورد فى عمل فنى.

وما أكثر النقاد الذين كانوا يعتقدون فى صلاحية نواح معينة من الطبيعة ليعبر عنها تعبيرا جماليا. فى الوقت الذى تحرم فيه نواح أخرى من هذا التعبير لمجرد تمتع الأولى بجمال طبيعى خارج الحقيقة الجمالية الفنية، وتمتع الثانية بقبح طبيعى خارج تلك الحقيقة الجمالية الفنية. المشهد الجميل وحده هو الذى يصلح مادة أو خامة فنية، أما المشهد القبيح فهو أبعد الأشياء عن الحقيقة الجمالية.

لقد كتب «سير جورج كلوسين». فى نفس الفترة التى كان كروتشى يلقى فيها مجموعة المحاضرات التى جمعت بعد هذا لتكون كتاب "Aesthetics"، كتب يقول: «قد يقع الإختيار على منظر طبيعى فقير وضيع، ويصور فى صدق، أى أن الصورة قد تتفق مع فكرة الرسام.

(1)Hedonists

ولكن مهما بلغت عظمة ما حققه الفنان فإن الصورة تكون فقيرة، [1] ولو كان الأمر كما يقول السير كلوسين لاستبعدنا أعمالا فنية، تعتبر روائع فى الحقل الجمالى، من ميدان الفن على أنها قبيحة فقيرة لعدم تناولها لشئ جميل فى الأصل. ثم إن المشهد الطبيعى قد يكون جميلا جدا فى عين إنسان فى لحظة ما ويكون قبيحا جداً فى عين إنسان آخر فى نفس اللحظة بل إنه قد يكون جميلا فى عين الإنسان الواحد فى لحظة ما وقبيحا فى لحظة أخرى تبعا لتغير مزاجة وأهوائه. قد يكون الإنسان سعيدا فيبدو منظر المطر ومشاهد الطبيعة تحته فى أبدع صورها. وقد يكون كئيبا مهموما فيبدو كل شئ فى نفس المنظر مفعما بنفس الكآبة والحزن. ولا نريد أن ندخل هنا فى مناقشات عن نسبية الجمال الطبيعى. ولكن المهم أن الجمال الفنى، الجمال فى العمل الفنى، لايرتبط تقديره بالأهواء والأمزجة بنفس الدرجة التى نراها فى تقديرنا للجمال الطبيعى.

أضف إلى هذا أن تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة مباشرة يقوم بها قسيس أو شيخ. فأنا (فى عالم الواقع) لا أستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية. فإذا أوقفنا الجمال الفنى على الجمال الواقعى لابد أن يدخل فى تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى

---

(1)Aims and Ideals in art: sir Gearge Clausen.

دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لاتنبع منه هو، ومنه هو فقط، كعمل فنى.

ولو كان الجمال موجودا أساسا فى الأجزاء المكونة للعمل، فى الخامة نفسها قبل أن تتحول إلى تجربة جمالية، لأدى ذلك إلى قصور اللغة كلية، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن. فاللفظة الجميلة على هذا الأساس جميلة ولايمكن أن ترد إلا فى سياق جميل، والقبيحة قبيحة ولايمكن أن ترد إلا فى سياق قبيح، والصورة الجميلة أو القبيحة كذلك. بينما الحقيقة غير هذا تماما. فلفظة ما قد تكون معبرة فى كل فنى وقد تكون غير معبره فى كل فنى آخر! وقد تكون الصورة جميلة فى عمل وقبيحة فى عمل فنى آخر! لأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلع تلك الصفات جميعها على أجزائه. لهذا «ليس من واجب الناقد، من الناحية المثالية، أن يشير فقط إلى النواحى من الناحية المثالية، أن يشير فقط إلى النواحى التى تساهم فى نجاح أعمال فنية بعينها، بل يشير أيضا إلى كيفية مساهمة هذه النواحى فى هذا (لا فى ذلك) النموذج بعينه بسبب إرتباطها بالمزايا الأخرى التى تكون معها كلية الموضوع» [1].

ولو أخذنا بصحة الرأى القائل بوجود الجمال والقبح الطبيعى والواقعى لوجب علينا أن نأخذ بصح الرأى القائل بوجود الموضوعات

---

(1) Aesthetics and Criticism.

والكلمات بل حتى الأصوات الشعرية، وهو ماينفيه كروتشي في أكثر من موضع قائلا بأن المادة أو الكلمة أو الصوت لاتتمتع بخصيصية أو خصائص معينة تسهل دخولها في كل فني! وأن الكل الفني وحده هو الذي يضفي عليها تلك الحقيقة أو الخصائص بعد تواجدها فيه، وبعد أن يرفعها إلى مستواه، وأن تلك المادة والألفاظ ليست شعرية في ذاتها، ليست هذا أو ذاك، وإنما هي ماهي حتى تدخل في العمل الفني.

ومن هنا ينشأ الفرق بين وجهتي نظر متباينتين: وجهة نظر الناقد الفني والرجل العادي. الناقد الفني يرى الجمال في التعبير الصحيح الكامل، بغض النظر عن مكانة الشئ المعبر عنه في الحياة، سواء كان جميلا أو قبيحا، شعريا أو غير شعري. أما الرجل العادي فإنه لايستطيع إقناع نفسه بأن صورة الألم والقبح من الممكن أن تكون جميلة، أو أن لها على الأقل نصيباً من الجمال.

والقبح على هذا الأساس هو اللاجمالي، الغير تعبيري. وأكثر من هذا أن القبح إذا اختفى منه كل ماهو منفر: يصبح مسموحا به في العمل الفني: يستطيع القبح أن يلعب دورا هاما: دورا يساوي في الأهمية الدور الذي يلعبه الجمال. فعن طريق وضع سلسلة من المتناقضات، يستطيع القبح أن يزيد من الإحساس بالجمال ويجعله أكثر تأثيرا.

ومازال ميدان المقارنة بين كروتشي وليسنج قائما، إذ يقول ليسنج: «القبح في تصوير العيب الجسماني يصبح أقل تنفيرا لأن القبح يقع في الوصف الذي يعطيه الشاعر له، وهو لايعود قبحا إذا نظرنا إليه من

ناحية تأثيره: حينئذ يصبح القبح ذا فائدة كبيرة للشاعر. فما لايستطيع الشاعر استعماله لنفسه، يستعمله كعنصر ليخلق أو يقوى إحساساً مختلطاً».

وقد نادى جوزيف أديسون بنفس الفكرة تقريبا قبل كروتشى بقرنين. ففى معرض الحديث عن الضرب الثانى من مباهج الخيال(١) يقول معرفاً ذلك الضرب «إنه ينبع من نشاط العقل الذى يقارن بين الأفكار الناشئة عن الأشياء الأصلية، والأفكار الناجمة عن مشاهدة تمثال أو صورة أو وصف أو الإستماع إلى الصوت الذى يمثلها»، ويمضى أديسون، «إن الشئ الذى ينفرنا حينما نراه، يبعث فى نفوسنا السرور فى وصف ملائم....... ولهذا. فإن وصف القمامة يسر الخيال إذا قدمت الصورة إلى خيالنا فى تعبير مناسب، لأننا لانكترث كثيرا لما يحتويه الوصف، بقدر ما نكترث لقدرة أو ملاءمة ذلك الوصف لإثارة الصورة».

وإذا قارنا بين مايعنيه كروتشى بقوله «تعبير ناجح» وما يعنيه أديسون «بوصف ملائم» وجدنا أن الصورتين لاتختلفان عند كل منهما، وأن الناقدين متقاربان تماماً فى نظرتهما إلى الجمال الفنى واستقلاله عن الجمال فى عالم الواقع.

بينما نجد ناقدا كريتشاردز يتحدث عن النظرية الجمالية منكراً وجود علاقة بين الجميل والقبيح. وهو ينكر أيضاً مايسمى بالجمال الفنى

---
(1) Pleasures of Imagination.

الخـالص. إذ ليس هناك، من وجـهـة نظره، جـمـال فنى خـالص. «من المفروض عموما أن النمط الجمالى هو طريقة شاذة للنظر إلى الأشياء التى يمكن ممارستها، سواء كانت النتائج قيمة أو غير قيمة أو محايدة. ومن المفروض أنها تنسحب على التجربة القبيحة كما تنسحب على التجربة الجميلة أو التجارب التى تقف بين الإثنين. وما أريد أن أوكده هنا هو أنه لايوجـد مـثل ذلك النمط أو النهج. إن التـجـربة القـبـيـحـة لاتتشابه فى شئ مع التجربة الجميلة»[1].

بعد هذا يفرق كروتشى بين القيم الجمالية والقيم العملية، بين التعبير النفسى والتعبير الطبيعى. يفرق مثلا بين رجل يطلق العنان لدموعه ليعـبـر عن حـزنه وبين آخـر يجلس ليكتب أغنيـة أو يؤلف مـقطوعـة موسيـقيـة تعبر عن هذا الحزن. والتـعـبير الطبيعى فى الحـالة الأولى ينقصه التعبير النفسى الموجود فى الثانية.

ويمر الإنتاج الجمالى الكامل بأربعة مراحل يفصلها كروتشى على النحو التالى.

(ا) إنطباعات.

(ب) التعبير أو التركيب الجمالى النفسى.

(جـ) المصاحبات الهيدونية أو السرور الجمالى.

(د) ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية (أصوات نغمات، حركات، تركيبات من الصور والألوان..... إلخ).

(1) Pleasures of Literary Criticism: I A. Richards.

والعمود الفقرى لكل هذه المراحل الأربعة هو المرحلة الثانية، أى التعبير والتركيب الجمالى النفسى. وأدنى هذه المراحل أهمية هى المرحلة الأخيرة: ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية، أى التعبير الطبيعى. وهكذا نرى أن التعبير الطبيعى فى مرحلة أدنى بكثير من التعبير الجمالى النفسى.

فإذا عدنا إلى الجمال فى نظر كروتشى نجده يقول: «الجمال ليس حقيقة طبيعية، فهو لايرتبط بالأشياء، وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية». وكروتشى هنا لا يضع مركز الجمال خارج بل داخل الفنان. ومن ثم فالجمال مايصنعه الفنان وليس ماهو كائن.

فى مقال بعنوان «الطبيعة» يقول «رالف والدو إمرسون»: «أنا، هذه الفكرة المسماة أنا، هى القالب الذى يصب فيه العالم كالشمع المصهور». وفى مكان آخر يتحدث عن «الإستعلائية»: «إن النور الذى نبصر به فى هذا العالم يأتى من روح الناظر». حقيقة أن «إستعلائية» إمرسون تحمله بعيدا جدا عن كروتشى بمذهبه التعبيرى. ولكنه يتفق مع كروتشى فى أن القيم والخصائص الجمالية ليست فى عالم الواقع. فما الجمال عنده إلا مايسبغه المشاهد نفسه على الشئ الذى يشاهده (وإن كان إمرسون هنا يعنى أن الإنسان صانع قدره، وأنه يستطيع أن يكون من يشاء، مطوراً بهذا الفكرة الرومانسية عن كمال الإنسان ومبالغا فيها). ولو قارنا قول كروتشى: «إن الطبيعة جميلة فى نظر من يتأملها بعين الفنان. الجمال الطبيعى يكتشف. لو لم يكن الخيال لما كان هناك مشهد

واحد جميلا فى الطبيعة. وبنفس الخيال فإن نفس المشهد الطبيعى أو الحقيقة الطبيعة تكون فى بعض الأحيان معبرة، وفى البعض الآخر تافهة، معبرة عن شئ بعينه، وفى وقت آخر عن شئ آخر، حزينا أو سعيدا، ساميا أو هزؤا. رقيقا أو مضحكا حسب المزاج النفسى. وأخيرا فإن الجمال الطبيعى الذى لايصلحه الفنان لا وجود له». لو قارنا ذلك القول بكلمات إمرسون السابقة رأينا أين يتفقان رغم التباين الكبير فى مذهبيهما. إنهما يتفقان على أن الفنان وحده هو الذى يجعل الشئ جميلا أو قبيحا (وإن كان كروتشى يرى أن الجمال موجود فعلا فى الأشياء ولكن الفنان يكتشفه، مما يبعده بمراحل كبيرة عن مذهب إمرسون الاستعلائى).

وللجمال نوعان: جمال خالص (١). وجمال غير خالص (٢): الجمال الغير خالص يخدم غايتين: غاية جمالية وغاية عملية. ولهذا لايعتبر فن المعمار من الفنون الجميلة: فقد تكون القلعة جميلة ولكنها قلعة أولا وقبل كل شئ. قلعة بنيت لتحمى المدافعين. قد يكون المعبد جميلا مزينا: ولكنه معبد قبل أن يكون أى شئ آخر: فالغرض هو الذى يفسد التعبير الجمالى.

ولكن إذا كنا نستطيع القول بأن الغرض العملى يفسد الغرض الجمالى فهذا لايعنى أن الإثنين متناقضان بالضرورة والحتمية فالفنان

---

(1)Free Beauty.

(2) Non free Beauty.

الاصيل يستطيع دائما أن يمنع هذا التناقض. كيف؟ الأمر غاية فى البساطة: يجعل الكاتب هذا الغرض العملى يدخل كعنصر أصيل فى المادة الحدسية ثم يتبع هذا التعبير الخارجى (الترجمة الخارجية) لهذه المادة. وهكذا لا نصبح فى حاجة إلى إضافة التجميل لما يترجم ظاهريا - إلى العمل الفنى: لأن العمل الفنى جميل طالما يتفق، فى نجاح، مع غرضه.

الفن والغايات العملية والأخلاقية

إن الفن، أو النشاط الجمالى مستقل بذاته. ويخطئ كل من يحاول أن يلحق الفن بالنشاط العملى، يخطئ كل من يحاول أن يخضع الحقيقة الجمالية للقوانين العملية. لأن الحقيقة الجمالية كاملة، والحقيقة العملية شىء آخر، شىء خارج عن الحقيقة الجمالية. ونقصد بالغاية العملية هنا استخدام كل شىء فى العمل الفنى لخدمة غرض آخر غير، أو إلى جانب، وجوده فى عمل فنى جمالى.

إن التجربة الجمالية فى نظر كروتشى تكتمل فى الإيضاح التعبيرى للانطباعات. وعملية الإيضاح التعبيرى تلك تتم داخل نفوسنا دون حاجة إلى شىء فى الخارج. فالتعبير ينشأ ويكتمل حينما نتصور فى وضوح شكلا أو تمثالا. قد نفتح أفواهنا بعد هذا ونحرك ألسنتنا، وقد

نمسك بفرشاة أو بقلم، ولكننا أيضا قد لا نفعل شيئا من ذلك. فالتعبير فى كل من الحالتين كامل.

وإذا كانت الحقيقة الجمالية كاملة، إذا كان العمل الفنى بصورته النهائية مستقلا عن النشاط العملى، فإن من خطل الرأى أن نبحث فى الدوافع النفسية التى دفعت إلى الخلق النفسى. فماذا يعنى القارئ من الدوافع النفسية مادام العمل الفنى أمامه، كامل بلحمه وشحمه. ولو كان إدراكنا للعوامل النفسية السابقة لعملية الخلق يتدخل فى تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى لتعذر تقدير الأعمال الفنية التى لا نعرف مؤلفيها أو مبدعيها، لأننا لا نعرف عن عواملهم النفسية شيئاً على الإطلاق.

وإذا كان الفن مستقلا عن النشاط العملى، فليس لنا الحق أيضا فى الحديث عن الغاية فى العمل الفنى. لأننا حينما نقول أن للعمل غاية فهذا يعنى أن المضمون يجب أن يكون مختارا. والإنسان لا يستطيع أن يختار بين أشياء غامضة، مختلطة غير واضحة، لأن الاختيار نفسه يتطلب وضوحاً شديداً، وانطباعاتنا، فى حد ذاتها دون تعبير، متصلة وغير واضحة: إذن فقولنا بأنه يجب إختيار المضمون يعنى أن الانطباعات قد اكتسبت شكلا تعبيريا بالفعل، شكلا تعبيريا قد أسبغ عليها الوضوح الذى جعل الاختيار ممكنا. ومن ثم فإن التعبير، أى الشكل، سابق على الغاية العملية، التى قد تأتى بعد هذا.

لهذا لا يجب أن نترك المجال للاعتبارات العملية تتدخل فى تقديرنا أو نقدنا للعمل الفنى. فالعمل الفنى يجب أن يقوم تقديره ونقده على أساس واحد وهو أنه عمل فنى، عمل فنى فقط وليس شيئاً آخر.

والنظرية الحديثة فى النقد تعتبر من الجرم فى حق العمل الفنى أن نطالبه بخدمة أشياء تشترك معه فى خدمتها أشياء كثيرة أخرى لا تسمى فنية، وأن نطالبه بخصائص، إن وجدت فى بعض الأعمال الفنية، لا توجد فى الأعمال الفنية كلها. وهى لا تنكر أن الفن قد يخدم، بل أنه يخدم بالفعل، أغراضا أخرى غير وجوده كفن، ولكن الخطأ فى تقدير الفن على أساس هذه القيم الدخيلة عليه والأغراض العملية الغريبة عن الغرض الأساسى من وجوده.

ولو كانت الغايات العملية هى الهدف الذى يسعى وراءه الكاتب لكانت الاستجابات الأولى لأى عمل فنى تدفعنا إلى عمل أو تنفيذ شيء ما. بينما الواقع «أننا نستجيب لعمل فنى، لصورة أو سيمفونية، لا بعمل شيء ما، ولكن بالمشاركة فى تجربة الفنان نفسه، لنرى العالم ونحسه كما رآه وأحسه» (١).

إن الشاعر «يستطيع أن يتغنى بالشهرة كما يتغنى بالتصوف، يستطيع أن يكتب كوميديا أو تراجيديا، يمثل العقل الرفيع أو العادى، تبعا لمزاجه أو مهنته. وليس من حق إنسان أن يصف أو يحدد للشاعر ما يجب أن يكون عليه - نبيل وسام، أخلاقى، دينى، هذا الشيء أو ذاك. بل أكثر من هذا، ليس لأحد الحق فى لومه لأنه هذا وليس ذاك»(٢)

(1) The Art of Henri Matisse: Barnes. A.C. , and De Mazia,Violette.
(2) TheWorld as Will and Idea: Schopenhower.

وفى رأى كروتشى أن القيم الأخلاقية أيضاً لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى. نستطيع أن نلوم إختيار «الموضوع» فى العمل الفنى طالما أننا لا نعيب الموضوع ذاته، بل الطريقة التى يعالج بها الكاتب ذلك الموضوع، الطريقة التى يعبرِ بها عنه. وإذا كان ذلك التعبير الفنى كاملا فليس هناك ما ننصح به النقاد سوى ترك الفنان فى سلام.

وإذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشى فى العقد الأول من القرن العشرين، فهو أيضاً ما نادى به بعد أربعين عاما تقريباً من كتابة «النظرية الجمالية». ففى كتابه «فلسفتى» يقول كروتشى :: «فى فلسفتى تلك الشعر شعر وليس فلسفه، العمل والأخلاق عمل وأخلاق وليست شعراً أو فلسفة، والفلسفة فلسفة وليست شعراً أو عملا أو أخلاقاً» (١)

يستطيع الشعر إذن أن يكون فلسفة أو أخلاقا أو إقتصادا، أو يكون كل هذه الأشياء جميعا. فقد تستطيع اللوحة أن تبرز التقاطيع البدنية لمن أمر برسمها، وقد تدر المسرحية الناجحة دخلا كبيراً لمؤلفها وتوفر وقتا ممتعا لمجموعات من المتفرجين، «وقد تخدم صورة ستالين أغراض الدعاية السياسية، وأيقونة العذراء أغراض الدعاية الدينية. و سواء خلق العمل الفنى لخدمة غرض ماغير كونه عملا فنيا أم لا، سواء كان يخدم فى الواقع أى غرض آخر، وإذا كان يخدم غرضا آخر، سواء كان يخدم

(1) My Philosophy.

ذلك الغرض بكفاءة أم لا، كل هذا ليس له صلة بقيمة العمل الفنى كفن» (١).

إلى هنا ندرك أن كروتشى يعارض تدخل قيم لا تنبع من العمل الفنى فى تقديرنا له. إذ يجب أن نضع جانبا كل الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية إذا كان هدفنا التقييم الصحيح للعمل الفنى. وعلى هذا الأساس مثلا نستطيع أن نفسر موقف كروتشى من هيجل. فكروتشى الفيلسوف أحب هيجل لحب الأخير للشعر. أما كروتشى الناقد الجمالى، الناقد الذى ينادى بتناول العمل الفنى كقطعة موسيقية وليس كقطعة وعظ أو إرشاد فقد كان يكره هيجل. فى كتابه «فلسفتى» يقول كروتش «أنه (يعنى هيجل) كان يتمتع بشىء نادر بين الفلاسفة: معرفة بالشعر وحب له، وكذلك الموسيقى والفنون التشكيلية، ورغم هذا فقد دنس طبيعتها البريئة بإدخاله قيما ومفاهيم فكرية وإجتماعية بدلا من القيم الجمالية الخالصة».

(1) Acethetics and Criticism.

الأخلاقية والفن

هناك إختلافات واسعة عريضة بين الحدس وعملية الإخراج الظاهرى أو ما يسمى بالترجمة الخارجية[1] فالحدس لايمكن أن يكون إراديا أو غير إرادى، بينما عملية التعبير الخارجى لهذا الحدس يمكن أن تكون إرادية أوغير إرادية. ولهذا فإن التعبير الجمالى فى حد ذاته مستقل، ويتطلب التعبير الخارجى وسيلة، أى يتطلب تكنيكا بينما لايتطلب الآخر وسيلة .والسبب فى بساطة هو أنه لايضع أمامه غاية يعمل على تحقيقها.

وبسبب العلاقة بين التعبير الجمالى والتعبير الخارجى تتسلل

(1) Externalization

الأخلاقية والفائدة إلى تقديرنا للفن. ولكن الحقيقة أن عملية التظهير قدتتبع أو لا تتبع الحقيقة الحدسية التى يكتمل تعبيرها فى اللحظة التى تتبلور فيها فى النفس. فنحن لا «نعلن عن كل فكرة من أفكارنا فى صوت عال، أو نكتبها أو نرسمها أو نعرضها على جمهور».

ويقول كروتشى بأن إستقلال الحقيقة الجمالية وانفصالها عن القيم العملية الأخلاقية يؤكد أكثر من ظاهرة. فلو كانت القيم الأخلاقية تؤثر فى تقديرنا للعمل الفنى لما قرأ المسيحى المتدين كتاب الإغريقى الملحد وبنفس الطريقة لو كانت القيم الإقتصادية تتدخل لما قرأ الشيوعى كاتباً رأسمالياً، أو العكس.

وهذه النقطة من أهم النقاط التى أثرت فى النقد الحديث. فلو كانت الحقيقة الجمالية أو العمل الفنى مرتبطة بالغايات الأخلاقية والعملية لكان تقبلى واستجابتى للعمل يرتبط أساسًا بمذهب الكاتب ومبدئه وطريقة حياته وقيمه. لو كان العمل الفنى من واجبه، ومن مقاييس نجاحه، قدرته على دفعى لعمل شيء ما، لوجب أن اتفق مع الكاتب فيما يعتقد. إذ كيف يدفعنى إلى الصلاة ملحد؟ وكيف يحضنى على السلوك القويم من لاخلاق له؟ وكيف يقودنى إلى سلوك إقتصادى معين من اختلف معه فى مذاهبى الإقتصادية؟ لو كان الإرتباط موجوداً لأصبحت عقيدة الفنان وعقيدةالقارىء، فى نفس الوقت،من أهم العوامل فى تقييم العمل الفنى وعليه (»فإن الكوميديا الإلهية، »والفردوس المفقود، وقصائد »دون، الآلهية و »برمثيوس طليقا، سوف

تبدو مختلفة عند القراء الذين يعتقدون والذين لا يعتقدون فى عقائد وآراء مماثلة. ومع هذا فإن معظم القراء، فى واقع الأمر كل القراء المصيبين تقريبا، لايقلقهم أبداً التناقض، حتى ولو كان مباشراً، بين عقائدهم وعقائد الشاعر. فنحن نفترض بوجه عام أن يوكريتس وفيرجل، يوربيديس وايسكلوس يقدرون على قدم المساواة، إذا توفرت الثقافة الضرورية، لدى الكاثوليكى الرومانى والبوذى والملحد. يقدرون على قدم المساواة بمعنى أن هؤلاء القراء على اختلافهم قد يستجيبون، بعد دراسة مناسبة، بنفس الطريقة، ويتوصلون إلى أحكام متشابهة بصددها. وحينما يختلفون، فإن إختلافهم لايكون غالباً نتيجة لمواقفهم المختلفة تجاه مبادىء المؤلفين بل من المحتمل أن ينشأ ذلك عن أسباب أخرى)(١) وسبب هذا فى رأى ريتشاردز أن الأفكار والمعتقدات فى العمل الفنى «لاتقبل أوترفض، لايشك فيها أو تستجوب ولكنها توجد فقط ولهذا لاتنشأ مشكلة العقيدة والشك فى تقديرنا للعمل الفنى.

يقول اليوت «حينما نقرأ العمل الفنى يجب أن نرجىء العقيدة والشك» ويقول أيضاً «إن هناك لذة واضحة فى تمتعنا بالشعر كشعر، حينما لا يشاطر القارىء الكاتب معتقداته» ويعلق Matthiessen على ذلك بقوله «إذا لم يكن الأمر كذلك، أصبح نطاق التقدير الكامل للقارىء الحديث مقصوراً على بضعة شعراء قليلين ولقدر الكاثوليك فقط تشوسر ولم يكن أحد على الاطلاق ليقدر ميلتون واسكيلوس»(٢).

(1) Practical Criticism: I.A. Richaids

(2) The Achivement Of T.S. Eliot

وينادى «كليف بل» بنفس الفكرة فى كتاب «الفن» حينما يقول «لكى نقدر العمل الفنى لا نحتاج لشيء من الحياة، لا معرفة بشئونها وأفكارها ولا عواطفها».

وحينما يعود «كليف بل» لتوضيح هذه النقطة فى فصل مستقل عن الفن والأخلاق ينادى بأنه من الممكن أن نقول أن الفن خير على أساس أننا نعنى بالفن، الفن بوجه عام «ولكننا لن نغتفر أبدا أن تدخل العوامل الأخلاقية فى تقديرنا للأعمال الفنية..» فليتكلم الناقد عن الفن بوجه عام كوسيلة للخير، أما حينما يتحدث عن أعمال فنية، حينما يحكم على أعمال فنية بإعتبارها أعمالا فنية فعليه أن يمسك لسانه.

ومما يثبت إستقلال الفن فى نظره عن القيم الأخلاقية أن عملا فنيا معينا قد يكون خيراً أخلاقيا ولكنه فى الوقت نفسه يكون عديم القيمة فنيا، بينما يكون غير خير أخلاقيا ويصل إلى مرتبةعظيمة من الكمال الفنى. فالواقع أننا لو سمحنا بتدخل العوامل الأخلاقية فى تقديرنا للوحة مثلا «فمن الممكن أن نضع أيضاً فى عين الأعتبار مساحة اللوحة وسمك الاطار، والقيمة الأساسية لذلك الاطار كوقود أو كدريئة ضد قسوة مناخنا».

وينتهى «بل» إلى أن التجربة الجمالية، العمل الفنى، مستقل تماماً عن الغايات الأخلاقية خيرة كانت أم غير خيرة. فمحك الجودة فى العمل الفنى هو قميته الفنية فقط. ولكننا لانستطيع أن نقول أن العمل الفنى هوقيمته الفنية فقط. ولانستطيع أن نقول أن العمل الفنى وسيلة

إلى الخير إلا فى حالة واحدة: إذا نظرنا إلى هذه القيم الفنية ذاتها على أنها وسيلة إلى قيم أخلاقية، أى أن القيم الفنية هى ذاتها أخلاقية لأنها تهدف إلى الخير بوجه عام. «إن القيم الهامة فى العمل الفنى، كعمل فنى، هى القيم الفنية: وإذا نظرنا إليها كوسيلة لخير، فليس هناك ما هو أحق منها بالاعتبار».

ولايعنى هذا، كما سبق أن بينا، أن الأفكار العملية أو الأخلاقية لاترد، أولايجب أن ترد فى العمل الفنى. تستطيع هذه الأفكار أن ترد فى العمل الفنى شريطة أن لاتفسد تقديرنا لذلك العمل. يقول اليوت فى كتابه The Use Of Poetry «اعتقد أن الموقف كما يلى: حينما تكون النظرية، أو القانون، أو العقيدة، أو النظرة إلى الحياة التى يمثلها العمل الفنى شيئا يستطيع عقل القارىء أن يتقبله كشىء مترابط واضح، ومبنى على حقائق التجربة، فهذا لايشكل عائقا فى طريق استمتاع القارىء سواء كان شيئا يقبله أن ينكره».

وفى مكان آخر(١) «ليس الشعر بديلاللفسلفة أن اللاهوت أو الدين فله وظيفته الأساسية وهى ليست فكرية وإنما وظيفية. إن الشاعر يكتب الشعر والغيبى يشتغل بالغيبية، والنحلة تصنع العسل، لايستطيع المرء أن يقول أن الواحد من هؤلاء يعتقد، فهو يعمل فقط».

ومع اختلاف رتشاردز مع كروتشي واليوت وبروكس فى نظرته

(1) Selected Essays : Shakespeare and The Stoicists

إلى الناحية الجمالية إلا أنه يتفق معهم تماما فيما يتعلق بالعقيدة والشك في تقديرنا للعمل الفنى إن مسألة العقيدة والشك لاتنشأ أبدا حينما نقرأ قراءة صحيحة وإذا نشأت مثل هذه المسألة لسوء الحظ، سواء عن طريق خطأ الشاعر نفسه، أو خطئنا نحن فنحن نتوقف، إلى حين، عن أن نكون قراء ونصبح فلكيين وغيبيين وأخلاقيين، وحتى رجال اقتصاد، أشخاص منهمكين في نشاط مختلف تماما».

وأخيرا يتساءل كروتشى كيف نتمكن من نقد العمل الفنى وتناوله بالنقد الفنى الجمالى؟ يجب على القارىء أن يضع نفسه مكان الفنان، أن يتبنى نفس وجهة النظر، أن ينظر من نفس الزاوية.

«لكى نحكم على دانتى يجب أن نرفع أنفسنا إلى مستواه. ليكن مفهوما تماما أننا، من الناحية الواقعية، لسنا دانتى وليس دانتى نحن، ولكن فى لحظة الحكم والتعامل هذه تتشابه روحنا مع روح الشاعر، وفى هذه اللحظة نصبح نحن وهو شيئا واحداً.

إن الغاية الوحيدة التى نطلبها من العمل الفنى هى «تعميق إحساسنا نتيجة للنظرة العميقة إلى العمل الفنى على أنه وحدة كلية متكاملة».

«علم الجمال اليوم»

موريس فيلپسون*

كتاب «علم الجمال اليوم» عبارة عن مجموعة مقالات جمعها موريس فيلپسون لكتاب من الشرق والغرب تختلف مشاربهم الفنية واتجاهاتهم النقدية. ويجمع تلك المقالات المتباينة هدف واحد هو القاء الضوء على علم الجمال اليوم، وما وصل إليه مفهومه فى العصر الحديث. ويقسم فيلپسون هذه المقالات إلى مجموعات تتناول كل مجموعة جانبا معينا من النظرية الجمالية وعلاقتها بجانب فكرى معين. فمجموعة تتناول علاقة الفن بالاهداف الثقافية وثانية تتناول الأسلوب وثالثة تعالج علاقة الفن بالمعرفة وهكذا.

وفى المجموعة الأولى يوضح لنا الاختيار وجهة نظر فيلپسون فى أن الاعتماد على الاسس الفردية فى تقويم الاعمال الفنية يؤدى حتما

(*) المجلة، العدد السادس والستون يوليو ١٩٦٢.

إلى تفسيرات وشروح شتى للموضوع الواحد، وذلك حينما تكون الفلسفة الاجتماعية للفن هى الخط الأساسى الذى يحدد أى مناقشة للنظرية الفنية، فثقافة عصر معين ومكان معين هى التى تغلف الفنان وعمله وقارئه على السواء. ويستشهد فيلبسون على تباين التفسير للموضوع الواحد بأربع مقالات تبين كل منها وجهة نظر تعتمد على المكان والزمان اللذين يعيشهما الكاتب.

ففى المقالة الأولى يتساءل جاك بارزون Jacques Barzun وهو أستاذ التاريخ بجامعة كولومبيا : ما ماهية الفن الذى يتطلبه المجتمع الديمقراطى؟ وحينما يجيب على هذا السؤال تتضح وجهة نظره البرجماتية فى تقبله لحقيقة وجود التفاوت فى الأذواق، وفى تركيزه على ما يستطيع الفن تحقيقه لا على ماهيته ذاتها. وهو يرى أيضا أن هناك ثلاثة عوامل تحول دون تحقيق نظرة سليمة مناسبة من جانب المجتمع الديمقراطى للفن، ويسميها المطلقات الثلاثة:

١ ـ القول بأن الفن لابد أن يخاطب أبسط العقول وأنضجها.

٢ ـ الاعتقاد بأن هناك قائمة يوافق عليها المجتمع، تتضمن أفضل الكتب واللوحات والسيمفونيات.

٣ ـ أن على كل فرد أن يصبح ذواقة متحمسا للفن..

ويختلف «بارزون» مع هذه المطلقات قائلا بأن الفن قد يعنى الشىء نفسه لكل فرد، ولكنه يعنى أيضا فنا مناسبا للأذواق المختلفة. ويرى أن هذه المطلقات هى التى تتسبب فيما نراه من محاولات للحكم على عمل فنى بأنه أخلاقى أو غير أخلاقى، وفى رأيه أن من الخطأ أن نقيس

الأعمال الفنية على أسس اقتصادية أو اجتماعية أو شعوبية، فالمذهب الوحيد الذى يتفق مع طبيعة المجتمع الديمقراطى هو المبدأ الذى يهيىء لكل فرد فرصته فى أن يجد الوجهة الملائمة. وهنا يتضح اللون البرجماتى للنظرية. ولكن هذا لايعنى اختفاء المعايير والمقاييس النقدية، ولكنه يعنى النقد القوى لنظرية التحكمية الجافة والاطلاق الأعمى.

أما نيقولاى شاموتا Nikolai Shamota أستاذ فقه اللغة الروسى فهو يختلف صراحة فى مقاله «حول الأذواق فى الفن» مع مقالة بارزون، إذ أن شاموتا يتبنى العناصر المطلقة الثلاثة التى هاجمها بارزون، ولكى نفهم موقفه يجب أن نشير أولا إلى أنه يؤمن بأننا نستطيع أن ننقل من الاختلافات الذوقية حتى نصل بها إلى قضايا اجتماعية معينة، لأن القضايا الاجتماعية فى بساطة لاتتعدد بتعدد الأذواق الفردية. والفن فى هذا المفهوم، شأنه شأن أى نشاط اجتماعى آخر، الغرض منه تحسين الحالة الاجتماعية. فالفن يحدد الأذواق والاتجاهات الاجتماعية التى تتحكم فيه بدورها. «ان الفن لايستطيع أن يحدث أثره إلا إذا كان قائما على الرغبات الجمالية العريضة للشعب، تلك الرغبات التى تمخضت عنها تجاربه الاجتماعية». ثم يقول شاموتا بعد ذلك. «فنظرة المجتمع للفن تحدد له مكانه فى المجتمع، وفى حياة الناس، ثم أنها تحد له موضوعه» أن للفن على هذا الاساس، دوره فى الصراع الايديولوجى وهذا يؤدى بنا إلى المذهب الفنى فى المعسكر الشرقى أى الواقعية الاشتراكية، والفن فى نظر شاموتا يقوم بنشر محتوى معين، ومضمون معين أى أنه وسيلة لتحقيق الثقافة الموحدة.

أما لويس كرونبرجر Louis Kronenberger الناقد المسرحى لمجلة التايم منذ عام ١٩٢٨ فيتحدث فى مقاله «أمريكا والفن» عن مثالب ما حققته أمريكافى ميدان الفن. وتختلف وجهة نظره عن وجهة النظر الروسية الشرقية لأنه يبرهن على أن الفن فى أمريكا لايقوم بالوعظ أو بمحاولة تحقيق نمط ثقافى معين. ولكنه يعوض نقص الاتفاق حول مثل هذا النمط.

والمقالة الأخيرة فى هذا الباب هى مقالة «النظرية الفنية فى آسيا» كتبها آنانداك كوماراسوامى Ananda K. Coomaraswamy أحد المستشرقين العظام فى الفترة الأخيرة .ولد فى كولومبو فى سيلان عام ١٨٧٧ ،وتلقى تعليمه فى انجلترا وقد بدأ فى الكتابة على نطاق واسع منذ عام ١٩٠٦ ومن أشهر كتبه: «تاريخ الفن فى الهند وأندونيسيا»، و «الفلسفة المسيحية والشرقية فى الفن» و «الهندوكية والبوذية»«

يقرر الكاتب فى أول المقالة أنه فى وقت ما حدث التقاء بين الفن الشرقى والفن الغربى ولكن اهتمام الفن الغربى بالسطوح جعل من الصعب على المفكر الغربى أن يفكر على أساس الوحدة ومن ثم أن يتفهم الفن فى آسيا. ولكنه يرى بارقة أمل فى التطور الرياضى للعلوم الغربية من جهة، وتوغل الفكر والفن الآسيويين فى أوربا من جهة أخرى مما يؤدى إلى امكانية تقويم الفن فى آسيا على أسس جديدة. وعلى هذا التفاهم بين وجهتى النظر الشرقية والغربية فى مجالات الفكر والفن يتعلق سلام العالم إلى حد كبير.

وكوماراسوامى إذ يتحدث عن الفن فى آسيا يعتمد أساسا على مصادر هندية وصينية مركزا إلى حد كبير على الهند لأن علم الجمال هناك تطور بصورة أوسع منها فى الصين حيث يضطر الكاتب إلى أستخلاص ما يقوله عنه من اللوحات والأعمال الفنية ذاتها لا من نظريات وأفكار نادى بها فلاسفة ومفكرون كما يحاول طوال المقالة أن يقارن بقدر المستطاع بين الفن فى آسيا والفن الأوربى فى الحقبتين المسيحية والمدرسية.

ولكن ما الفن، وما القيم الفنية فى آسيا؟أن عنصر الشكل فى آسيا يمثل مجهوداً فكريا خالصا، فالمصور مثلا - يبدأ بأن يستبعد بطرق شتى تنبع من ممارسته لليوجاكل عوامل التشتيت، والصور الحية ثم يأخذ فى أصرار مستغرق فى تصور شكل الملاك أو المظهر الالهى أو بعبارة أخرى «يرسم» الفنان هذا الشكل لنفسه كما لو كان يراه من بعيد، يرسمه على المدى البعيد من السماء حيث كل النماذج أو المثل الفنية، ويرسمه على المدى القريب من تجاويف قلبه فى البؤرة العامة للرائى والمرئى. وهو المكان الوحيد الذى يمكن أن تحدث فيه التجربة الحقيقية. فالمعرفة الحق اذن تظهر فى فراغ مثالى وكأنها انعكاس أو حلم، ولكى يتم هذا لابد أن يتفحص الفنان الصورة تماما حتى لو كانت تمثل أحد أفراد الجنس المغاير، إذ أن الفروق السطحية تختفى فى الاندماج الفنى وهذا الشكل الذى يتصوره الفنان ويضعه نصب عينيه أطول مدة ممكنة هو النموذج الذى بدأ فى نحت التمثال أو رسم الصورة أوأى عمل فنى آخر على غراره.

والمبـدأ الفنـى هنا هو أن المعـرفـة الحق بالشـىء لا تأتى عن طـريق الملاحظة الحـسيـة أو تسجـيل الانطبـاعـات.ولكنها تصـبح ممكنة فـقط حينما يلتقى العارف والمعروف، الرائى والمرئى فى عمليـة تـعلو على التمـييز. فلكى يصـير المرء مـلاكـا لابد أن يصـبح هو ذلك الملاك. «أن كل من يعبـد ألهـا غيـر نفسـه قـائلا: هـو شـىء وأنا شـىء آخـر، بعيـد عن المعرفـة». فالعملية اذن بالنسبـة للفنان هـى أن يضـع اختيـاره مؤقتا تحت منظار التركيز والانتباه وفى هـذا نجد أنفسنا نقترب مـن لغـة اليوجا إلى حـد كبيـر، فحينمـا نرى نقصـاً فى جمـال الصـورة التى انتجهـا الفنان لا يرد ذلك اطلاقاً إلى نقص أو عيب فى الملاحظةالحسيـة، وإنما يرد إلى نقص فى التركيـز. إن الفنـان يرى الأشيـاء التى يرسمـها حـوله كل يوم فى عالم الحواس، ولكنه لا يبدأ عملية الخلق الفنى الا حينما يركز فقط. وهنا يلتقى الفن فى آسيا مع الفن الأوربى. فدانتـى مـثلا يقـول «أن من يرسم شكلا لايسـتـطيـع ذلك إذا لم يسـتـطـع أن يكـون هو ذلك الشكل. وفـكرة أليـــوجـــا عـن التــركـــيـــز لاتـنسـحـب عـلـى لحظـة الحـــدس intiuutimوحـدهـا[1]، بل تنسحب أيضـا على لحظة التنفيذ. فصـانع السهـام «لايحس بشىء خـارج عمله حينما يكون مـدفونا فيه» الأصول الفنية أذن موجـودة فـى السمـاء، فـى عـالم المـثل حـيث يقـوم الفنـان بزيارتـهـا من آن لآخـر، سـواء عن طـريق التـركـيـز الارادى أو عن طريق حـلم. وفـى الحالتين تتحقـق له الرؤيـا، ليعـود بعدها إلـى الأرض ينتـج النمـط الذى رآه.

الفن فـى الهند والصـين أذن يقوم علـى أسس مـثاليـة. ولكن مـا الفـرق بين التشابه والمحاكاه؟ وما طبيعة النماذج أو المثل فى الفن الآسيوى؟

دعنا نتحدث أولا عن التمثيل والمحاكاة. لقد قيل فى أكثر من موضع أن التمثيل عنصر أساسى فى الرسم، وجرت العادة على ترجمة كلمة تمثيل Representation على أنها تشابه وربما كانت تعنى هذا، ولكن الواضح أنها تعنى «تطابق عناصر الشكل والتمثيل فى الفن». وهناك بعض الأقوال والنصائح التى تعرف الفن على أنه محاكاة للطبيعة مثل قول أحد المفكرين الصينيين: «شكل طبقا للطبيعة». أما فى اليابان وسيام فيؤكد بعض المفكرين أن فنى الرقص والموسيقى عبارة عن محاكاة خالصة.

ومع هذا فنحن لانفترض أن الفن الآسيوى يحاول تحقيق الكمال باقترابه من عالم المثل بقدر المستطاع لأن فى هذا الافتراض الخطأ كله، فمن التجنى على سلطة التجربة والحياة ذاتها أن نذهب إلى أن الفن فى هذه المنطقة يصور عالما مثاليا بمعنى الكلمة أى بمعنى أنه يصور عالما على غرار ما نرجوه وما نحلم به، فالفن فى آسيا مثالى بالمعنى الرياضى: فهو مثل الطبيعة، مثالى لا فى مظهره ولكن فى تركيبه.

ويجب أن ندرك أن الناحيتين الذاتية والموضوعية من وجهة النظر الميتافيزيقية والمدرسية الهندية لا تمثلان ناحيتين لا يمكن التوفيق بينهما، أى أننا لانستطيع أن نعتبر ناحية منهما واقعية على حساب الأخرى .فالحقيقة توجد حيث يلتقى المحسوس بالمفهوم، ولايمكن التفكير فى وجودها مستقلة، خارج المعرفة أو الرؤيا منفصلة عنهما، بل

على اعتبارها تلك المعرفة وتلك الرؤيا، أى فى الحدث فقط. وهذا ما يرمى إليه أرسطو فى قوله باندماج الروح العارفة بما تعرف، أو ما يرمى إليه القديس توما فى قوله: أن المعرفة ممكنة طالما كان الشيء المعروف فى داخل العارف، وهذا يتنافى أساسا مع مفهوم المعرفة على أنها شيء منفصل عن الوجود.

وحينما نتحدث عن التمثيل فى الفن الهندى لا نعنى الطبيعة أو التوضيح السطحى، فالفكر الهندى لا ينظر إلى الملاحظةالحسيةعلى أنهامجرد محك،بل على أنها خامة لنظرية.

التمثيل أذن يعنى التشابه،والتشابه بين الشيء وما يمثله لايمكن أن يكون إلا مثالا، فما يحاكيه التمثيل فى الشيء هو فكرةالشيء أوجنسه وما يمكن أدراكه عقليا. فليس التمثيل محاكاة لمادة الشيء كما تدركها الحواس. فهو ليس - كما يتصور الكثيرون -متصلا بالظاهر فحسب، ولكن التمثيل يعنى وجودخصيصة معينة داخل العمل الفنى ذاته، وهى تطابق العوامل الفكرية والحسية فيه، أى تحقيق اتفاق بين المفهومات الفكرية والمدركات الحسية، أى اندماج المحسوس بالمفهوم.

ففى المسرح الهندى يعتمد العرض على أربعة عوامل أساسة : الايماءات، والحوار، والملابس، وملاءمة الممثل بصورة طبيعية لآداء الدور الموكول إليه، والعوامل الثلاثة الأولى تقليدية إلى حد كبير، أما فيما يختص بالعامل الرابع فيقوم الماكياج والقناع بتغييرمظهر الممثل. وزيادة على ذلك، تنص الدراسات الهندية على ألا يندمج الممثل فى

دوره اندماجا يجعله ينسى الدور الذى يقوم به جسمه على خشبة المسرح،والذى لا يتعدى أن يكون مماثلا لدور العروس فى مسرح العرائس،ويندمج فى العواطف التى يمثلها، ثم أن اظهار عواطفه هولايعتبر من الفن فى شىء.

أما بالنسبة للصينيين فإن الأشكال الطبيعية هى التى تستخدم فى التعبير عن الفكرة فى عقل الفنان، أو عن الروح العليا المقدسة، أو عن نسيم الحياة، وهم يقولون «مثل الروح العليا عن طريق الشكل الطبيعى».

أمامسرح النو No اليابانى فهو يلمس القلوب باستبعاده للتمثيل والغناء والرقص والحركة السريعة. وهو فى هذا أقل الأشكال المسرحية طبيعية فى العالم.

ومن الضرورات الهامة فى الخلق الفنى ما تسميه الابحاث الهندية بالمقياس Premana، فنظريات المعرفة فى الهند لاتنظر إلى التجربةالحسية على أنها مصدر الحقيقة، بل أن مصدرها نموذج مدرك من الداخل «هو الذى يعطى المعرفة شكلا، وهو الذى يسببها» بشرط واحد وهو ألا تتعارض مع هذه التجربة، من هنا يمكننا القول بأن ... ة المقياس Premana تعنى وجود مثل قد تدفعنا فى بداية الأمر إلى مقارنتها بمثل أفلاطون والمذاهب الأوربية المأخوذة عنه. ولكن بينما تعتبر المثل الأفلاطونية مطلقة ولا تنعكس الا فى الظواهر، نجد أن المثل الهندية لا تنفصل عن العالم المحسوس. فالمثل الهندية لاتنعكس آليا فى الظواهر، ولكنها تمثل المبادىء التى تفسر تلك الظواهر على أساسها،

تماما كما يؤدى مفهوم أقصر مسافة بين نقطتين إلى وجود مستقيم محسوس.

وكما يظهر الفن فى قواعد السلوك، ومبادىء التفكير فى علم المنطق، فإن «المقياس» الجمالى يظهر فى القواعد التى تلائم كل نوع فنى. ويعتبر الفن الذى يراعى هذه القواعد فنا جميلا. وقد يتساءل البعض: فيم الحاجة إلى هذه القوانين؟ الحقيقة أن الإنسان ليس مجرد حيوان يتصرف بالغريزة، ومع هذا فلم تحقق له طبيعته البشرية الكمال بعد،فهو لم يستطع إلى الان تحقيق الاندماج بين الباطن والظاهر، بين التفكير والسلوك، أى أنه لم يصل بعد إلى حياة تمكنه من التصرف دون قواعد وأنظمة. وهناك القواعد أو المبادىء الستة الشهيرة التى وضعها Hsief Ho فى القرن الخامس لفن الرسم:

١ ـ تصوير حركات الروح فى حركات حية.

٢ ـ تجسيم العظام بالفرشاة.

٣ ـ تمشى الشكل مع الموضوع.

٤ ـ توزيع الألوان واستخدامها على حسب طبيعة النوع.

٥ ـ تحقيق البناء الصحيح.

٦ـ الرسم تبعا للمتوارث من تقاليد.

والمبدأ الأول ذو صبغةميتافيزيقية تلون بقية المبادىء .وحينما يذكر المبدأ الثانى كلمة العظام يعنى تجسيم الشخصية لا مجرد رسم مظهرها

الخارجى. والثالث والرابع يشيران إلى ضرورة استخدام الألوان كوسيلة للتمثيل، ويعنى الخامس تناسق أجزاء الموضوع على حسب علاقاته الطبيعية، والسادس تقليد الروائع القديمة والتمسك بالقواعد التقليدية. ولكن هل تعنى هذه القواعد أو المبادىء تعارضا مع التلقائية التى يرد ذكرها فى هذا المذهب؟ لا، لأن المبدأ عند «سانت أوجستين» هو : «اخلص لله ثم افعل ماشئت» فنحن لانجد عندالفنان انفصالا بين الذات وغير الذات، وهو فى هذا حر فى أتيان ما يشاء.

فكل الفنون أذن تحاول الوصول إلى درجة من الكمال لا يتم عندها التوفيق بين عناصر الشكل وعناصر التصور فحسب، بل يتحقق الاندماج التام. وهنا يحس المرء بأن هناك ما يبررقول بعض مفكرى الإسلام بأن الفنان الحق هو الله. وهو المبدأ نفسه فى المذهب المدرسى المسيحى، فالقديس توما يقول «فكما يرد اعطاء الشكل للعمل الفنى إلى الشكل فى عقل الفنان.فإن اعطاء الشكل لكل مخلوق يرد إلى مشيئة الله»وربما أستطعنا هنا أن نحسس العلاقة بين الخلق والدين وكيف يكتسب الخلق صيغة مقدسة.

والفنان، فى حريته، يستطيع أن يحقق هذا الكمال.ولكن يجب ألا نذهب معه إلى مدى تمجيدها وتعظيمها على حساب القواعد والأنظمة. فتمجيد الانفصالية والتمرد لا يمكن اعتباره الا كما تراه بعض الأديان : كفرا والحادا.فالتلقائية لا تعنى التمرد المقصود أو الانفصالية المتعمدة، وهى لا تعنى التعبير الذاتى فى قليل أو كثير «ويجب اعتبار القواعد

وسيلة تستعين بها التلقائية، طالما كان بامكاننا تحقيق هذه التلقائية، لامجرد نوع من القيود، وكلما حاول الفنان أن يجمع بين النظام والارادة، قل احساسه بالقواعد وأصبح الحدس والأداء جانبين متزامنين. «ان جوهر الفن هو أن يعيد النظام إلى تنوع الطبيعة، وعلى هذا فهو يعد كل المخلوقات للعودة لله».

وينتقل الكاتب بعد هذا إلى مشكلة من أهم مشكلات النقد الحديث، وهى تناول العمل الفنى من داخله لا من خارجه، على أساس قيمه هو لا على أساس قيم أخرى مهما كان نوعها. ففى رأيه «أن الفن الحق، الفن الخالص، لا يحاول أن ينافس كمال العالم، لأنه كمال لايمكن الوصول إليه ولكنه يعتمد كلية على منطقه الخاص به، ومعاييره هو التى لا يمكن قياسها على معايير للخير والشر تطلق فى مجالات النشاط الأخرى «فلو شاهد المرء صورة لها أكثر من رأس فسوف تساعده قوانين الطبيعة على التيقن من صحتها أو زيفها. ولكن استجابتنا لخصائصها الحيوية، وللطابع المميز لها سوف تمكننا من الحكم عليها على أنها عمل فنى. ولو قرأ المرء لوحة شعرية لرجل يغتصب فتاة مثلا، فمن السخف أن تثار أمامها الاعتراضات الأخلاقية «كما لو كان أمامنا أنموذج فى مجال السلوك، لأن الفن هنا يعالج، على أساس تقليد مفهوم تماما، علاقة الروح بالخالق.. وإذا لم نتقبل أولم نفهم التقليد، فهذا يعنى عجزنا الصريح عن اطلاق الحكم الجمالى فى الحالة التى أمامنا» والصورة فى الهند أو فى الشرق الأقصى، سواء كانت محفورة أومرسومة، ليست صورة مثالية أو صورة من الذاكرة، ولكنها رمز

بصرى ، مثالية بالمعنى الرياضى فقط .وهى تملأ مجال الرؤية بسرعة، أى أن العين لاتنتقل من جزء إلى جزء كما يحدث فى التجربة الحسية، أو تركز على جزء أكثر من الآخر. ومن ثم فالعلاقة بين أجزاء الصورة الشرقية لا تقوم على أساس العلاقة الوظيفية، لأن الأجزاء ترتبط ارتباطا مثاليا على أساس أنهاالمكونات المطلوبة لنشاط معين يساق فى وسط مرئى ملموس. وهذا لا يعنى أن أجزاء مثل هذه الصورة غير مترابطة أو أن الكل لا يمثل وحدة ولكنه يعنى أن العلاقة القائمة علاقة فكرية أكثر منها وظيفية.

وأساس هذا كله أن العقل أداة هامة، بل ربما أهم أداة فى معرفتنا للطبيعة. وإذا كانت تلك النظرة قد أهملت قليلا فى أوربا. فقد ظلت لأكثر من ألفى عام تمثل التيار الأساسى فى آسيا. لهذا نجد أن الصورة فى الغرب ترى من خلال نافذة أو اطار، وتقرب من القارىء على هذا الأساس، فى حين أن الصورة الشرقية توجد أصلا فى عقولنا وقلوبنا، ثم تنعكس بعد هذا فى الفراغ. والتمثيل الغربى يرى من وجهة نظر ثابتة ويجب أن تستسيغه العين، فى حين أن المنظر الصينى يرى من أكثر من وجهة نظر، أو من وجهة نظر تقليدية لاواقعية. أى أن الفنان الغربى يصور لحظة زمنية، حدثا استوقفه، أو انطباعا خلفه الضوء. أما الفنان الشرقى فيصور حالة دائمة، أوبعبارة أخرى، يحاول الفنان الغربى أن يصور الأشياء كما هى فى ذاتها، على حين يحاول الفنان الأسيوى والمسيحى أن يصور الأشياء كما هى فى الله، أى أقرب ما تكون إلى مصدرها، فمنذ ظهور البوذا وهو على صورة واحدة، وسيظل كذلك. وهذا مانعنيه بقولنا أن الفن الشرقى يصور حالة دائمة.

وجملة القول أن الفن الهندى يكترث أولا بالنماذج، لا بالانطباعات الحسية العارضة. وفكرة النماذج ومفهومها تسود حتى صور الأفراد. فقد يرى الفنان الرجل أو المرأة المطلوب منه رسمه أورسمها ولكنه يراه أو يراها لا ليرسم ملامح فردية يمكن تمييزها بل ليقرر تحت أى نموذج من النماذج التى ينقسم إليها البشر يمكن أن يضعه أويضعها وبعد هذا قد يفلح إلى حد ما فى نقل بعض السمات الفردية البحتة، ولكن ليس هذا أساس اجادته الفنية .ثم أنه ليس شيئا مقصودا متعمدا، بمعنى أنه يبدأ برسم النموذج لا الملامح التشريحية.

فليس بمستغرب إذا أن الفن الشرقى يثير فى العقل الغربى للوهلة الأولى أحساسا يمثل الرتابة التى يجدها فى الفن الشرقى المدرسى، فالفرد فى الأدب والفنون التشكيلية الشرقية لا تميزه ملامحه بل تميزه أفعاله. وهذا يعيد إلى الأذهان العلاقة بين الفن الشرقى والفكر الدينى. إذ أن المعتقدات فى الفكر الدينى الشرقى لا تعتبر القاعدة الأساسية فى هذا الفكر، لأن الأساس أعمال المرء وتصرفاته.

والحياة الشرقية ذاتها تمثل منتهى الفن فى آسيا. ولابد أن نذكر هنا أن الاشكال التى تتخذها هذه الحياة لا تقوم على أسس تجريديةحسية، ولكنها تقوم على أساس تقليد ميتافيزيقى يتفق مع النظام الدينى القائم من ناحية، ومع محاولة تسهيل مهمة الفرد فى الوصول إلى ما يشبه الكمال من ناحية أخرى. ولايمكن التمتع بالحياة أو بالفنون ذاتها دون الاعتراف بالمبادىء الميتافيزيقية التى ترد هذه الحياة وتلك الفنون إليها

وفى باب آخر تحت عنوان «الفن والمعرفة» يسوق فيلبسون مجموعة من المقالات تدور حول سؤال خطير: هل الفن، كما يقول الوضعيون والمناطقة التجريبيون مثلا، لا يعتبر معرفة؟ ان العلوم التجريبية - فى رأيهم - تعطينا معلومات يمكن التيقن من صحتها أو زيفها بإرجاعها إلى شىء محسوس يندرج تحت التجربة، والعلوم المنطقية تعطينا معرفة من نوع آخر لاتدور حول حقائق حسية، بل حول تعريفات للألفاظ فى علاقاتها الداخلية ولكنها جميعا تتفق على أنه «لايمكن أن يكون لأى شىء فى قالب فنى قيمة فى اكتساب معرفة جديدة».

أن الفن تعبير والعلم تمثيل. يستطيع العلم أن يرد ما يقول إلى التجربة، أما الفن فيؤكد، ويعبر عن مشاعر وأهواء وشخصيات ورغبات. ومثل هذا التعبير لا تثبت صحته أو زيفه وما لا يمكن اثبات صحته لا يمكن أن يكون معرفة. فى استطاعة هذا التعبير أن يمنحنا لذة عاطفية أو شكلية. ولكنه لا يمنحنا مفاهيم عقلية مبتكرة، أو بعبارة أخرى، لايمكن أن يؤدى إلى اكتشافات ذهنية.

لهذا يتساءل لينول تريللنج Lionel Trilling: ما معنى الفكرة الأدبية؟ ويجيب قائلاأن المعنى ليس فكريا واقعيا، وإنما بلاغى، لأن البلاغة تحاول الاقناع أكثر من تقرير حقائق صادقة غرضها «كسب القارىء». وفى الحقيقة أن تريللنج يجد نفسه فى موقف صعب حينما يرفض تطرف الشكليين وتطرف المناطقة. فهو لا يتفق مع الشكليين فى قولهم بأن الأعمال الفنية «أشكال هامة» متجاهلين قدرة المضمون الفنى على

الاقناع بقدرة الشكل نفسها على إضفاء السحر.وهو فى الوقت نفسه لا يقبل قول الآخرين بأن العمل الفنى يجب أن يصفى لنصل إلى «الدرس» الكامن وراء القصة، كما لو كان العمل الفنى مجرد «معنى» تثبت صحته أو زيفه علميا. والحل الذى يقدمه لنا تريللنج هو أن الأعمال الأدبية تعطينامظهر الفكرة الذى يعطينا لذة الشعور بأننا نفهم برغم فقدان الفهم الفكرى.

ويرى تويللنج أن هناك أيضا بعض المسائل الهامة مثل الولادة والقضاء والقدر والحب والأبوة والزنى، وجريمة قتل الأب.. وعلى هذا فاللذة التى يستخلصها المرء من قراءة الروائع الأدبية هى لذة الشعور بأن المرء بدأ فى تفهم أمور هامة بطريقةتؤثر فى حياته العملية. ولا نعنى بهذا الفهم الفهم العلمى، بل الفهم الإنسانى. وما أبعد الشقة بين الاثنين. فالفهم العلمى يقوم على التجريد العقلى للمتشابهات ثم الوصول إلى التعميمات. أما الفهم الإنسانى فيقوم على التعمق فى الفرديات والخصوصيات، ولهذا، فالمعنى الذى يتحدث عنه تريللنج هوالمعنى العاطفى، أوبعبارة أخرى هو الاستجابة العاطفية التى تؤثر فى اللاشعور أكثر من الشعور.

وفى معظم كتاباته النقدية نرى تريللنج يجرى وراء «المعلومات» فهو يقول فى كتابه عن أ. م. فورستر أن فورستر هو «القصاص الوحيد الذى أخرج منه بعد كل قراءة له بالاحساس بأننى قد تعلمت شيئا» (١٩٢٢) ثم يقول فى عام ١٩٦٠ «يعتبر لورنس دوريل القصاص المعاصرالوحيد

الذى يقنعنى بأنه يفيدنى شيئا جديدا، ولكن هل المعلومات وحدها، فى ذاتها هى التى يجرى وراءها تريللنج؟ ان ما يثير اهتمام تريللنج هو التفسير العملى لما يقدمه المؤلف من معلومات،مثل هذا التفسير ذو طابع نفسى اجتماعى أى أن الفكرة ينتج عنها أثر يمكن الحكم عليه ،على أساس الحدث الذى يمكن أن يؤدى إليه فى نهاية الأمر، أى أن تريللنج ينادى بأن هذه الاثار يجب أن تقوم على أساس اتفاقها أو معارضتها لوجهات النظر العامة الفردية أوالاجتماعية. وهذا يخرج بنا من نطاق الجمال إلى مناقشات أخلاقية، واجتماعية. وربماكان ذلك يفسر لماذا يسمى نقد تريللنج ،نقدا ثقافيا لانقدا أدبيا،.

وإذا كان تريللنج يقودنا إلى اعتبارات تقوم على أسس نفسيةأوسياسية أو اجتماعية فإن ،جان ماريتان، الناقد الفرنسى الأصل يقودنا إلى اعتبارات فى اللاهوت والتأمل النظرى، ففى رأيه أن المبدأ الأول للفهم والمصدر الأخير للتجربة هو الله. فهو لا يرى مع تريللنج أن المعرفة تستخلص من الاعمال الفنية على أساس الادراك الواقعى، بل أن المعرفة لا تقوم على المبادىء النفعية البراجماتية ولكنها شىء متصل باللاهوت والميتافيزيقيا، أنها معرفة بحقيقة لا يمكن الوصول إليها بالوسائل الواقعية: ،أن أمامكم معرفة تختلف عادة عما نسميه معرفة، معرفة لا يمكن التعبير عنها فى أفكار وأحكام، ولكنها تجربة.. تحتاج للتعبير ولا يمكن التعبير عنها الا فى عمل فنى، اذن. فالفن فى نظره ليس وسيلة للوصول إلى معرفة عملية ولكنه فرصة للوصول إلى معرفة روحية.

«علم الجمال والنقد»

هارولد أوزبورن

ظل علم الجمال حتى عهد قريب فرعا من فروع الفلسفة وأن تناول جوانب الجمال فى الاعمال الفنية. بل ان معظم من كتبوا فى علم الجمال كانوا فلاسفة تعرضوا، بالتفصيل حينا وبالاشارة حينا آخر، لذلك العلم باعتباره ميدانا فلسفيا بحتا. حقيقة أنه ظهر من المفكرين من أفردوا الكتب لهذا الميدان، ولكنهم لم يجرؤوا على المناداة باستقلاله عن الفلسفة. ثم حدث الانشقاق، أو بمعنى أدق، استقلال علم الجمال عن الميدان الام. وأصبح لزاما على العلم الجديد الذى اقترب من الادباء والفنانين يخط لهم ويسير على هدى ما يفعلون، أصبح لزاما عليه أن يحدد علاقته بهم: أين يقف؟ إلى أى حد يجب أن يحتفظ بطابعه وإلى

(*) المجلة، العدد ٧٦، أبريل ١٩٦٣.

أى حد يجب أن يذوب فى ممارستهم؟ كل هذه أسئلة لم يحاول الا القليلون الاجابة عليها، لأنها تتوه فى معظم الأحيان فى خضم العموميات أو الاشارات العابرة التى يطلقها أغلبية من تعرض لهذا الميدان حتى اليوم.

قلت أن القليلين فقط هم الذين بدأوا يهتمون بعلم الجمال فى ثوبه الجديد. ومن بين هؤلاء الناقد الانجليزى المعاصر «هارولد أوزبورن» الذى كتب مؤلفين يعتز بهما دارسو علم الجمال فى طوره الأخير. والمؤلفان هما: نظرية الجمال»(١) و «علم الجمال والنقد»(٢). والكتاب الثانى هو الذى نعرض له اليوم.

فى هذا الكتاب يبدأ المؤلف بدراسة العلاقة بين علم الجمال والنقد، أى علاقة علم الجمال من حيث هو نظرى والنقد باعتباره ممارسة فعلية، أو بعبارة أخرى، العلاقة بين النظرية والتطبيق. فهو يناقش إلى أى حد يمكننا مثلا تطبيق ما يرد فى علم الجمال ونظرياته، ثم أنه إلى جانب هذا يناقش أيضا إلى أى حد يستطيع المفكرالنظرى لعلم الجمال أن يستفيد من تجربة التطبيق أوالممارسة.

ماذا نقصد أولا بعلم الجمال؟ ويجيب أوزبورن على ذلك بقوله أنه علم يحاول تحديد معنى كلمة الجمال بصورة صحيحة. وعلى أى أساس يرتبط هذا العلم بالنقد؟ ان النقد، حتى يستطيع أن يصل إلى ما يشبه المنهج العلمى - وهو ما يحاول تحقيقه بالفعل - يجب أن يحدد نفسه

(1) Theory Of Beauty

(2) Aeshetics and Criticism

داخل اطار معين من الافكار والمبادىء والمفاهيم. وهذه يوفرها له علم الجمال. والواقع أنه لو لم تتضح الأرض النظرية التى يعمل فوقها النقد لأصبح مليئا بالمتناقضات، بل لأصبح عرضة للفوضى، مشحونا بأشياء ومبادىء لاتمت للنقد الحقيقى بصلة.

لو حدث مثلا أن عثرنا فى الطريق على ورقتين مفردتين، وبعد قراءتهما قلنا أن هذه الصفحة قصيدة شعرية وأن الأخرى معادلة رياضية مقعدة، أو أن فى الأخرى قصيدة شعرية وفى الثانية قصة قصيرة، أو أن فى الأولى قصيدة شعرية جيدة وفى الثانية قصيدة رديئة. ترى على أى اساس حكمناً بأن هذه قصيدة شعرية وتلك معادلة رياضية؟ أو أن هذه قصيدة وتلك قصة؟ أو أن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة؟ لكى نطلق هذه الاحكام لابد أن تكون هناك خصيصة أو خصائص جعلتنا نقول أن هذه قصة وتلك معادلة، أو أن هذه قصيدة وتلك قصة، أوأن هذه قصيدة جيدة وتلك رديئة. ولابد أن تكون هذه الخصيصة أو الخصائص أشياء مصطلح عليها، والا لما كانت أساسا صالحا نستند عليه فى اطلاق هذه الاحكام. من أين لنا أن نعرف هذه الخصائص؟ هنا يجئ دورالاستاطيقا العلم النظرى الذى يمد النقد بالمبادئ الاساسية التى يجب أن يتناول الناقد فى ضوئها الاعمال الفنية.

وإذا كان الناقد لا يستطيع العمل دون سند مبدئى يوفره له علم الجمال، فإن علم الجمال بدوره لايستطيع أن يعمل دون مساعدة الممارسة الفعلية للنقد، إذ أن الاستاطيقا لا يمكن أن توجد فى معزل عن النقد.

والمؤلف فى دراسته لهذه العلاقة يضطر إلى استعراض المدارس المختلفة للنقد المعاصر حتى يستطيع أن يحدد لون هذه العلاقة كما أنه يضطر أيضا إلى hستعراض التطور التاريخى للاستاطيقا. هناك مثلا أناس يعتقدون أن العمل الفنى، أو العمل الأدبى على وجه الدقة، شأنه فى ذلك شأن ألوان النشاط الإنسانى الأخرى، نتاج طبيعى لقوى اجتماعية. ومن ثم فإن هذه الاعمال من الممكن أن تدرس «باعتبارها نتيجة للظروف الاجتماعية والاقتصادية المتباينة التى يتواجد فيها مؤلفوها». من هنا ظهرت المدرسة الاجتماعية فى النقد وخلاصتها أن على الناقد أن يشرح الاعمال الفنية بارجاعها أو بردها إلى القوى الاجتماعية والظروف البيئية المحيطة بالمؤلف.

وكان من نتيجة ذلك، ان اتباع هذه المدرسة كانوا فى بعض الأحيان،وخاصة تحت تأثير «تين Taine يدخلون ميدان علم الاجتماع.

وهناك أيضا اتباع المدرسة التاريخية أمثال «أدموند ويلسون» و «ليونيللو فنتيورى» اللذين يناديان بأن على الناقد أن ينحى فى تقييمه للأعمال الفنية منحى تاريخيا. ثم يجىء اتباع المدرسة النفسية محاولين تقريب الشقة ما بين النقد والعلم، وذلك بتطبيق المعرفة أو المعلومات النفسية على المشاكل النقدية. وينقسم المذهب إلى اتجاهين: اتجاه يرمى إلى شرح الأعمال الفنية على أساس الالمام التام بنفسية الفنان، والآخر يتجه إلى دراسة عملية التذوق أو التقييم ذاتها. ويقوم الاتجاه الأول على ما يمكن أن يسمى بقانون «العلة والمعلول» أى

محاولة دراسة النتاج الفنى بتتبع أصوله النفسية والاجتماعية عند الفنانين أنفسهم، وفى الظروف الاجتماعية التى يتواجدون فيها. أما الاتجاه الثانى فيختلف مع هذا الرأى أساسا إذ أن أتباعه يرون دراسة العمل الفنى فى ضوء مفعوله أو نتيجته. ويتفق مفكرون مثل «ميدلتون مرى Middleton Murray» و«ريتشاردز I.A. Richards» وأتباع الأنسية الجديدة أمثال «أرفنج بابت Irving Babbitt» و«نورمان فورستر Norman Foraster» يتفقون، رغم الاختلافات الجوهرية بينهم، على أهمية النتيجة أو الاثر الأخلاقى للعمل الأدبى، وأن وظيفة الناقد الاساسية هى تقييم الأعمال الفنية على أساس هذا الأثر.

ويختلف مع هؤلاء النقادة مجموعة أخرى لا تقل عنهم أهمية مثل «سير روجر فراى»، «وكليف بل» وبعض النقاد المعاصرين مثل «جون كرورانسوم»، إذ أنهم ينادون بأن الأعمال الفنية يجب أن تناقش على ضوء معايير جمالية أو استاطيقية معينة لاتنطبق على أى مجال آخر.

وهناك أيضا اتباع المدرسة التأثرية[1]، والنقد عندهم «لايستطيع»، على حد قول «جول ليمتر Jules Lemaitre» أن يتعدى تعريف الانطباع الذى يتركه عمل فنى فى لحظة معينة، والفنان ذاته سجل فى هذا العمل الفنى انطباعا تلقاه من العالم فى ساعة محدودة» وينادى التأثريون بأن النقد يبدأ أولا بعملية تصفية، يتخلص فيها العقل من كل الاحكام والاهواء والميل إلى الاطراء أو الذم، ثم تبدأ بعد ذلك عملية

---

(1) Impressionism

وصف الانطباع أو الأثر الذى يتركه العمل الفنى بصورة طليقة غير مقيدة. ولقد تساءل «وولتر بيتر» فى مقدمة كتاب «النهضة» : «ماذا تعنى هذه الأغنية أو الصورة بالنسبة لى، ماذا تعنى تلك الشخصية القوية التى تساق فى الكتاب أو فى الحياة بالنسبة لى؟ ما الأثر الحقيقى الذى يتركه عندى؟

وأجابة هذا التساؤل هى نواة المذهب التأثرى.

ثم يتعرض أوزبورن بعدذلك لجانب هام فى النقد الحديث: ونعنى به العناصر المكونة للجمال فى العمل الفنى، وهل هى جميلة فى حد ذاتها أم لا؟ والسؤال فى حد ذاته ليس جديدا، كما أن الاجابة ليست جديدة أيضا، فما أكثر المفكرين الذين طرحوا نفس السؤال وساقوا نفس الاجابة التى أوردها أوزبورن[1].

والواقع أن أوزبورن لايتظاهر أو يدعى بأن الأجابة من بنات أفكاره أو أنها أصيلة جديدة، بل أن الكتاب كله عرض ذكى للآراء والمذاهب النقدية التاريخية منها والحديثة، فى تضاربها وفى اتفاقها.

ولنعد إلى سؤالنا : هل هناك عناصر معينة ينشأ عن وجودها فى العمل الفنى أحساس بالجمال؟ ويجيب أوزبورن بالنفى، فالعناصر المكونة للجمال فى عمل فنى تعتبر جميلة لا فى ذاتها، بل على أساس علاقتها ببعضها ببعض أولا، وعلاقتها بالكل الفنى ثانيا. أو بعبارة

---

(١) «المجلة» عدد يناير سنة ١٩٦٣.
ص ١٢٨ - ١٢٩

أخرى يعتمد جمالها على كيفية أدائها لوظيفتها فى ذلك الكل الفنى. قد تكون بعض العناصر المكونة للجمال الفنى جميلة فعلا خارج ذلك الكل ولكن جمالها فى حد ذاتها، أو جمالها فى عزلتها شىء، وجمالها فى الكل الفنى شىء آخر، ولا علاقة بين الاثنين. ودليلنا على ذلك أننا قد نرى شيئا قبيحا يحدث احساسا بالجمال فى عمل فنى، أو شيئا جميلا يحدث احساسا بالقبح. فالجمال الفنى هنا جمال وظيفى، يحدده نجاح الشىء فى القيام بوظيفته التى يحددها العمل الفنى فى كليته. ولو لم يكن هذا صحيحا لكان من الضرورى أن تستمر العناصر الجميلة فى عمل معين جميلة أيضا إذا وردت فى عمل آخر. وهذا لا يحدث، أو إذا حدث فإنه يرجع لأسباب أخرى.

وينتقل أوزيورن بعد هذا إلى الجانب الآخر من دراسته إلى علاقة الاستاطيقا بالنقد، وهو الاستعراض التاريخى للتفكير الجمالى، ويبدأ بأبى النقدة أرسطو مناقشا نظرية المحاكاة.

يقول أرسطو: «ان شعر الملاحم، والمأساةوالملهاة، والشعر الغنائى .. كله بصفة عامة صور للمحاكاة». ويرى البروفيسور «جلبرت مرى» وهو من أكبر الثقاة المعاصرين فى الأدب الاغريقى القديم، أن هذا القول من جانب أرسطو يعتبر الآن غريب الوقع على الأذن المعاصرة، وأنه لامعنى له. ولكن هذه الغرابة التى نحسها فى هذا القول ترجع، فى رأيه،إلى عجزنا عن ادراك المفهوم اللغوى الصحيح لبعض الالفاظ اليونانية التى استعملها أرسطو، مثل كلمتى Poiein ومعناها يصنع Make

وكلمـة Mimesis ومعناها محـاكاة Imitation . وإذا كان أرسطو يقول أن الشعر تقليد أومحاكاة فهذا لا يعنى أننا ننفى الوظيفة الخلاقة التى يتمتع بها الفن، فالشـعر خلق، لكنه خلق من نوع معين، إذ أنه خلق صور أو نسخ لأشياء أخرى. والربط أو التوفيق بين الخلق والمحاكاة، «قائم على أن الشـعـر خلق عـالم مـقلد من الخـيـال، أى أن الخـيـال الخـلاق هـو جـوهر الشعر».

بل ان الأسـتـاذ جلبـرت مـرى يذهب إلى القـول بأن مـبـدأ الخـيـال الخلاق لا يتعارض مع قول «ماثيو أرنولد» بأن الشعر نقد للحياة، على أساس أن الشعر يعتمد على الاختيار من بين أشيـاء ليست موجودة، وهذا، من وجهة نظر مرى، من أعظم ضروب النقد البناء.

ويتـدرج الجـمـال مع أوزبورن إلى دراسـة مـوجـزة للفكرالاغـريقى القديم وعلاقته بعلم الجمال. والواقع أن الاستاطيقا حتى ظهور أرسطو لم يكن لهـا وجود بصـفـة عـامـة. فـحـتى ذلك الوقت لم تـظهـر فى أية دراسة كلمـة واحـدة عن تقييم عـمل أدبى لجماله. فالدراسات الأدبية التى ظهـرت فى تلك الحـقـبـة كـانت تتناول روعـة الـعمل الفنى أو أثره الاخلاقى. وإذا كنا نحن اليوم نقول بأن وظيفة الفنان خلق شىء جمالى أو أسـتـاطيـقى، فـإن الفنان اليـونانى القـديم لم يقـتـرن الفن فى ذهنه بالاستاطيقا. أما نحن وان اختلفنا فى كثير من الأحيان حول تحديد مفهوم الجمال، إلا أننا نتفق بصورة عامة على قيمة الجمال وأهميته فى تقييم الأعمال الفنيـة. أما الاغريق، فقد كانت كلمة استاطيقا تحمل لهم

دائما دلالات فكرية وأخلاقية. فالشىء الجميل خير والقبيح شر. وكلنا نعرف عن مهاجمة أفلاطون للفنون الجميلة.

أفلاطون فى هجومه على الفنون الجميلة يستند إلى أسس متعددة. فهوأولا يعتقد أن الفن محاولة لتقليد الواقع بصورة حرفية أمينة، ثم محاولة اقناع الناس بأن ما يزونه هو الواقع ذاته. من هنا نرى الفنان يتظاهر زورا وبهتانا بأنه إنسان آخر. فإذا وصف معركة حربية تظاهر بأنه يعرف الحروب ودقائقها، وإذا أنطق أخيليوس ببضع كلمات تظاهر بأنه هو أخيليوس.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن الفنان فى حقيقة الأمر لا يحاكى الواقع مباشرة، وإنما يحاكى أشياء حسية تعتبر مجرد ظل واه للواقع لا الواقع ذاته.

ومع أن أرسطو لم يكن بحال من الأحوال يسوق مبدأ أو نظرية أصيلة لعلم الجمال، إلا أننا نلاحظ فى الفصول الأولى من كتاب الشعر تمييزه بين الفنون الجميلة وغير الجميلة. فهو يرى أن التاريخ مثلا ليس فنا جميلا، وأن البلاغة ليست فنا على الاطلاق وفن المعمار ليس فنا لأنه يخلق أبنية حقيقية وليست تقليدا. فالفن يختلف عن الحرفة لأن الفنان يعتمد على المحاكاة أما الحرفى فينتج أشياء للاستعمال. ولا يحتمل الفرق أى التباس أو شك. إن وظيفة الفن عند أرسطو، كما هى عند سقراط، هى السرور بل أن الإنسان يتميز عن الحيوان بميل غريزى للتقليد، ومن ثم يسر لرؤية الأشياء المقلدة. وهذا يتضح من

احتكاكنا بالاعمال الفنية. فكلما زادت دقة المحاكاة، زاد سرورنا بها، حتى لو كانت الأشياء فى الواقع قبيحة منفرة.

ويمكننا القول بأن ذلك يعتبر وثبة كبيرة متحررة من قيود الأخلاقية السابقة، أو بعبارة أخرى، يعتبر أول مبدأ جمالى صريح ظهر فى تاريخ النقد الأدبى.

ومع هذا فلا يجب أن نسرف فى التفاؤل. فالجمال هنا، أى جمال الشيء القبيح، لا ينبع من تناسق ذلك القبيح فى كل فن يجمله، بل ينبع من أدراكنا لحقيقة الشيء الممثل لنا، أى فى دقة النقد. وما أسهل ذلك من مهمة على الصورة الفوتوغرافية وهذا، كما نرى، أحد عيوب الواقعية التصويرية عند أرسطو أضف إلى ذلك أن أرسطو، شأنه فى ذلك شأن كل مفكرى عصره، كان يقيم الأعمال الفنية بمعايير أخلاقية. فالعمل الفنى الجيد، هو الذى يحض على عمل خير، أو يساعد فى تكوين المواطن الصالح.

وتجئ العصور الوسطى ليغفو التفكير الجمالى اغفاءته الكبرى. لقد شهدت العصور الوسطى سيادة الدين وتغلب التفكير المسيحى. كان الدين محك كل شيء حتى تذوق الأعمال الأدبية وتقييمها، فكان تقدير المرء للجمال فى تلك الفترة من تاريخ أوروبا يحدده له إيمانه وعقيدته المسيحية. وفى ظل تلك السيطرة الدينية كان الفكر الاستاطيقى شبه معدوم. وكان التصوير والنحت بصفة خاصة خاضعين تماما لأهواء الدين ورغبات الكنيسة .إذ يجب على التمثال أو الايقونة أن يذكرا الناس دائما بعلاقتهم بالخالق ومريم واليسوع.

وتدخل القيم الدينية فى تقديرنا للأعمال الفنية يعنى تدخل القيم النفعية فى تذوقنا للفن. بل أن القديس جورج الأعظم قد اعترف بوجود تلك القيم النفعية حينما تحدث عن استخدام الفنون التصويرية فى تعليم الأميين «لأن الصورة عند هؤلاء الذين لايعرفون القراءة بمثابة الكتابة عند من يعرفونها.. ومن ثم يستطيع الجهلاء أن يروا بأنفسهم ما يجب أن يتتبعوا» .وليتنا رأينا وسط ذلك التيار الدينى كلمة واحدة عن الجمال الفنى فى عملية التذوق، فقد كان الرأى السائد هوقول «ازيردور أوف سيفيل Isidore Of Sevilé بأن «الجمال شيء يضيفه المرء إلى الأبنية بغية التزيين والأبهة،كما هى الحال فى الأسقف المذهبة، والسطوح المرمرية النادرة والرسوم الملونة».

ولم يكن مقدرا للاستاطيقا أن تظل فى غيبوبتها إلى الأبد. فقد جاء عصر النهضة ليزيح عنها خيوط العفن وغبار الخمول. وشاءت الظروف أن تتفق النهضة الجمالية مع حركة احياء فن الرسم فى فلورنسا التى ترتبط دائما باسم الفنان الكبير Giotto. ولسنا هنا بصدد الحديث عن جوتو وفنه، ولكن المهم أن النهضة كانت تعنى بداية الاهتمام بالفن كفن، مع اتجاه جديد نحو الطبيعية بشكل واع لا تتدخل فيه الغايات أيا كانت،عملية أو أخلاقية.

ولم يظل الاتجاه الطبيعى بريئا من الغايات الأخلاقية لمدة طويلة، فبعد فترة بدأت لمسات أخلاقية وشبه أخلاقية تطفو على سطحه. إذ بدأ الناس يعتقدون أن قيمة العمل الفنى فى شيئين: أولا، جمال الموضوع ونبله، ثانيا، أمانة الفنان فى تصوير ذلك الموضوع. ويبدو أن Durer

مسئول عن ذلك الاتجاه إلى حد كبير، فهو يقول أننا يجب أن نعتبر الفنان مجيدا إذا استطاع أن يصور شكلا أمينا مع الحياة، أى شكلا لا يختلف عن أصله فى شيء. وإذا كان الشيء المرسوم جميلا أصلا، حينئذ تعتبر الصورة فنية وتستحق منا الثناء الجميل.

إذن فنحن نرى أن الجمال الاستاطيقى لم يستطع حتى تلك الفترة أن يتخلص تماما من الجمال الطبيعى. ولما كانت استجاباتنا للجمال الطبيعى تتأثر دائما باعتبارات أخلاقية أو شبه أخلاقية، بدليل استخدامنا لصفات معينة نصفها بها مثل: نبيل، سوقى ، الخ فإن الاتجاه النقدى فى ميدان الفنون التصويرية لم يكن قد تخلص هو الآخر من هذه الاعتبارات الأخلاقية بالضرورة ويبدو هذا واضحا عند «ديدرو» الذى يقول بأن أسلم الطرق وأفضلها للحكم على عمل فنى هى مقارنته بأصله فى الطبيعة، حتى نتوصل إلى أدراك درجة التشابه بينهما، بل أن المبدأ الأخلاقى يبدو أشد تأكيدا عند «جون رسكن» فى قوله «أن أعظم الصور هى التى تنقل إلى ذهن المشاهد أكبر عدد من الأفكار العظيمة».

ثم ظهرت نغمة جديدة تتفق مع اتجاه الوضعية الفلسفية Philosophical Positivism فى منتصف القرن التاسع عشرونعنى بذلك المذهب الواقعى. ماهى الوضعية الفلسفية أولا؟ هى مذهب يفترض أن العالم لا يعدو أن يكون كل ما يجده المراقب العلمى فى تجربته وهى تتفق مع قول الفيلسوف الفرنسى «كونت» بأن العصور الدينية والميتافيزيقية قد وصلت إلى المرحلة الوضعية التى تقتصر فيها

التفسيرات على وصف ظواهر الأشياء. وإذا عدنا إلى المذهب الواقعى، وجدناه يتفق مع هذا الاتجاه إلى حد بعيد.

يعتبر «جوستاف كوربيه» نبى الاتجاه الجديد وكوربيه هوأول رسام أقام معرضا فرديا فى العالم، وذلك حينما رفض المعرض الدولى رسومه فى عام ١٨٥٥ فاقام معرضه أمام مدخل البناء. وقد كتب فى خطاب مفتوح إلى إحدى الجرائد عام ١٨٦١ «يجب أن يقتصر فن الرسم على تصوير الأشياء المحسوسة المرئية فقط.. أننى أعتقد أيضا أن الرسم فن موضوعى بالضرورة.. وهو عبارة عن تصوير أشياء حقيقية موجودة.. والشىء المجرد، الشىء الذى لا يرى ولا يوجد، يعتبر خارج ميدان الرسم.. ان الجمال موجود فى الطبيعة، وهو موجود فى الواقع فى أشكال مختلفة.. وحينما نراه أو نعثر عليه يصبح ملكا للفنان الذى عرف كيف يراه».

والواقعية، كما نرى، تستبعد الجوانب والاعتبارات الذاتية من الفن، وتحل محلها التسجيل الموضوعى،وواجب الفنان، كالعالم، أن يراقب ويسجل حقيقة الطبيعة كما تظهر له. ومع هذا، ففى الواقعية أيضا ترتبط الوظيفة الاجتماعية بالفن. فالعمل الفنى فى رأى كوربيه وثيقة اجتماعية . وينادى «برودون»[1] بأننا حينما نقول أن الفن وثيقة اجتماعية نعنى بذلك النقد الاجتماعى الذى يظهر فيه لأن الفنان يزيح النقاب عن العيوب والنقائص الموجودة فى المجتمع الذى يعيش فيه

(1)Du Principe de L´Art (1865)

ويعمل على تحطيم هذه العيوب والقضاء عليها. وفوق الاطلال يضع الأسس التى يجب أن يقوم عليها المجتمع الكامل الذى ينادى به. وجملة القول أن الفنان فى هذا المذهب يقوم بدور المصلح الاجتماعى.

واحتل «مانيه Manet»مكان كوربيه، ليضع الأسس لاتجاه جديد فى الرسم يعرف بالتأثرية. والتأثرية فى حقيقة الأمر ليست ثورة على الواقعية بقدر ماهى صورة أخرى لها، كوربيه مثلا يقول أن الجمال قيمة موجودة فى الطبيعة، قيمة يستطيع الفنان أن يحسها إذا هيأ نفسه لذلك، وإذا أحسها فما عليه إلا أن ينقلها فى صدق واخلاص فى عمل فنى. ولكن التأثرية لم تهتم كثيراً بلفظة الجمال، فلم يذكرها بيسارو أو سيوارت مثلا، ولم ترد عند «سيناك» ألا مرتين. فقد أثرت فى تحديد الاتجاه الجديد الاكتشافات الحديثة النفسية فى علم المصريات عند «تشرفال» و «رود»، فوطد التأثريون أنفسهم لمعرفة ماهية الرؤية أو الأبصار ومعرفة الوسائل الفنية الدقيقة لتصوير المرئيات. ولقد أدركوا، بمساعدة علم البصريات، أن الأشياء المرئية لا تبقى كا هى من شخص لآخر وأن ماتراه العين مجرد السطح الخارجى للشىء الذى يتحكم فيه الضوء والظلال.

ومن ثم فان التأثيرى لا يهتم بالصورة المجردة،وإنما يهتم بالانطباع الحسى الذى يخلفه ذلك الشىء، أى الانطباع الذى يتغير من فرد لآخر حسب تغير الزاوية ودرجة الضوء. والتأثرية فى هذا تكشف عن نواح النقص فيها.فنحن على هذا الاساس، لا نستطيع أن نرى

الطبيعة بطريقة موضوعية، بل أن كل فرد منا يرى نفس الشيء بطريقته الخاصة به. ومن ثم فإن من المستحيل تصوير الطبيعة كما تبدو في الانطباع الحسي، لأن مانستطيع تصويره هو رؤية شخص معين للطبيعة.

وبعد هذا تجيء الحركة الرومانسية. وما أظن أننا بحاجةللكلام عنها، فقد تحدث عن الرومانسية الكثيرون(١).

والواقع أن الكتاب الذى نتحدث عنه يمثل مشكلة فريدة .. فما أسهل أن يقرأ الإنسان كتابا ثم يعرض له بالتلخيص أو النقد. أما كتاب «علم الجمال والنقد» فكل ما فيه يأبى التلخيص ويرفضه.

وفى رأيى أن الكتاب لا غنى عنه لكل من يتعرض للنقد الحديث، إذ أنه مرجع واع كامل للمذاهب المختلفة عبر التاريخ مع تركيز على التيارات الحديثة بطريقة موضوعية خلابة.

---

(١) المجلة، نوفمبر سنة ١٩٦٢ ص ١٠٨.

ما حققه ت . س اليوت

ف. ا. ماثيسن

"The Achievement Of T.S. Eliot"
by
F.O.MATTHIESSEN
A Galaxy Book
New York O Xford Uniuersity Press 1959

ت . س. اليوت (توماس ستيرن اليوت) ، يعرف اسمه كل مهتم بالأدب والنقد فى الأربعين عاما الأخيرة. فقد أحدث ظهوره كشاعر وناقد فى أوائل القرن العشرين ضجة أدبية لازالت أصداؤها تتردد فى كل مكان، صحيح أن النقاد يختلفون حول اليوت اختلافا كبيرا، يصل إلى حد الالتحام فى بعض الأحيان. ولكنهم جميعا لا ينكرون أنه قد حقق شيئا، تختلف حول قيمته ولكنه موجود.

(*) المجلة، العدد ٧٨، يونيو ١٩٦٣ .

ومنذ ظهر اليوت حتى الآن تعددت الكتب والأبحاث والدراسات فى المجلات الفصلية والكتب الاكاديمية المطولة، كلها تناقش هذا الناقد الفنان، وتقيمه شاعرا وناقدا[١] ..

ولم نعش نحن هنا فى مصر بمعزل عن هذه المعركة لمدة طويلة، فما لبثت أصداؤها خاصة فى الفترة الأخيرة أن انتقلت إلينا. وأرجو ألا أكون مخطئا إذا قلت أن ما وصلنا هنالم يكن الا أصداء معركة كانت قد خبت هناك، بمعنى أن اليوت كان قد أصبح فعلا ظاهرة «مقبولة» فى الخارج وأننا تأخرنا فى اللحاق بركب المعركة عشرين عاما على الأقل.

وكتاب اليوم «ما حققه ت. س. اليوت» يعتبر فى الواقع من أوائل الدراسات الجادة الموضوعية لذلك الشاعر الناقد، كتبه ناقد أمريكى معاصر هو «ماثيسن» ظهر الكتاب فى طبعته الأولى عام ١٩٣٥ ثم أعادت مطبعة أكسفورد طبعه عام ١٩٤٧، ثم طبع مرة ثالثة عام ١٩٥٨ ليظهر أخيرا فى سلسلة «جالاكسى» عام ١٩٥٩.

ويتميزالكتاب بظاهرة هامة هى الجمع بين الجانب الفنى والجانب النقدى عند اليوت.فحينما يتحدث المؤلف عن شعر اليوت تجده دائماى يحتفظ به كناقد يستشيره ويستفيد برأيه ليحلل شعره هو. وإذا تحدث عنه كناقد يحتفظ به كشاعر يستمد منه العون لتوضيح الآراءالنقدية ذاتها. ويتناول «ماثيسن» فى الجزء الأول من كتابه جانبا من أهم الجوانب التى تناولها اليوت، بل إنه أهمها على الاطلاق، ونعنى به

(١) يجد القارى فى نهاية هذا المقال قائمة بأسماء بعض الدراسات التى كتبت عن اليوت.

«التقاليد الفنية والموهبة الفردية» بل ان ماثيسن يذهب إلى القول بأن مقال اليوت عن «التقاليد» يقف جنبا إلى جنب مع مقال أرنولد الشهيرة «دراسة الشعر» ثم يغريه الاسم بعقد مقارنة موجزة بين الاسمين يستعرض فيها الاتجاهات النقدية حتى ظهور اليوت. لقد كان أرنولد ينظر إلى الشعراء الميتافيزيقيين على أنهم مجموعة من الكتاب النثريين، بينما كان يمتدح «ميلتون» ويتغنى به. وتبعه فى ذلك «هوسمان» الذى يشارك أرنولد نفس النظرة إلى نفس المجموعة من الشعراء، حتى لو لوم يدرك هوما يفعله. ثم حينما حدثت الصحوة التى أعقبت الاغراب الجمالى فى أواخر القرن التاسع عشر نجد مجموعة من النقاد (أمثال سانتسبرى، وهويبلى، وبرادلى، وكيرنفسه) يسيرون على نفس الدرب تقريبا، حتى أنهم يعتبرون مؤرخين أكثرمنهم نقاداً. بل أن «أرفنج بابيت» نفسه يدرس الشعر على ضوء اتصاله بأفكار المجتمع الذى يعيش فيه الفنان. ورغم أن «هيوم» و «بوند» قد مهدا الطريق إلى حد بعيد لظهور اليوت، الا أن الدراسة العميقة المتخصصة لهذه الناحية لم تظهر ألا بظهور اليوت نفسه مع كتابه «الغابة المقدسة The Sacred Wood» عام ١٩٢٠.

وكما سبق أن قلت، قد نختلف جميعا مع ما يقوله اليوت عن أحد الشعراء الذين يتناولهم بمعاييره «الجديدة»، ولكننا وسط ذلك الاختلاف نتفق على أهمية ما يقوله ذلك الشاعر الناقد وخطورته. إذ أن «دريدن» حينما يكتب عن «تشوسر» أو «كوليردج» عن «ووردزورث» أو أى شاعر آخر سبقه أو عاصره ، فإن ذلك يستحق منا الاهتمام لأن المتحدث ليس

رجلا عاديا، وليس ناقدا فحسب، بل انه قبل كل شيء شاعر، شاعر يعانى التجربة الخلاقة كما عاناها الشاعر الآخر، وربما تأثر به. فمثلا حينما يكتسب «جون دون» أهمية كبيرة فى القرن العشرين بعد أن مات قرنين من الزمان كان فيهما مهملا شبه منسى نجد أن ذلك لا يرجع إلى تقييم «اليوت» الجديد له بقدر ما يرجع إلى أحياء اليوت لصوره الفنية فى شعره هو.

ولنعد إلى ما بدأه الكاتب عن المقارنة بين أرنولد واليوت. إذا كان اليوت يأخذ على أرنولد ربط الشعر ربطا وثيقا بالدين، الا أن الشاعرين الناقدين فى الواقع يتشابهان كأصدقاء ويتفقان حول أكثر من نقطة. فهما يتفقان مثلاحول ضرورة توفر الأفكار الجديدة فى مجتمع ما حتى يظهر فن ناجح كامل. أضف إلى ذلك تقديرهما للفكر الفرنسى وأثره فى الأدب. وحينما يقول أرنولد أن الناقد لا يصل إلى هدفه أبدا، وأنه يستطيع فقط أن يجعل ذلك الهدف فى مرمى البصر دائما باليقظة التى لا تكل ولا تغفل «وأننا (معشر النقاد) لن نصل أبدا إلى أرض الميعاد، وأن الموت سوف يلحق بنا فى الفلاه، وأن أهم ما يميز جيل المعاصرين هو رغبته فى الوصول إلى هذه الأرض وتحيتها ولو من بعيد»، حينما يقول أرنولد هذه الكلمات تتردد أصداؤها القوية فى قول اليوت: «إننا نحارب دفاعا عن قضايا خاسرة، ولكن هزيمتنا وخيبة آمالنا قد تكونان مقدمة لنصر يحققه من يسيرون بعدنا على الدرب، رغم أن ذلك النصر ذاته سوف يكون مؤقتا. أننا نحارب لنجعل الحياة تدب فى شيء ما، لا لأننا نتوقع النصر».

ولكن هذا كله لا يعنى أن الرجلين لا يخـتلفـان فى شىء، إذ أن اختلافها جوهرى لا تستطيع عين ناقد تجاهله. فحينما يقول أرنولد بأن «الشعر نقد للحياة» يؤكد بهذا أهمية المضمون لا الشكل فى حين نجد اليوت يختلف معه فى هذا اختلافا أساسيا، فاليوت يهتم بالشكل الفنى اهتماما يجعله يعتنى بالتفصيلات الدقيقة لا التصميمات الكلية. «أنه ينظر بعين الصقر المدربة الخبيرة، ثم ينقض على النقطة التى توضح قيمة الكل». من هنا يتضح اختلاف الناقدين فى تقييمهما لشعر «دريدن».

ولكن ألانستطيع أن ندرس اليوت الشاعر على ضوء اليوت الناقد؟ هل نستطيع أن ندرس شعر اليوت على ضوء ما قاله عن التقاليد مثلا؟ ونسأل أنفسنا على هذا الأساس : هل نشأ اليوت من العدم، وإذالم يكن الأمر كذلك، فما هى الخطوط التقليدية التى سار عليها أو أكملها اليوت حتى وصل إلى الصياغة الكاملة «الصريحة» لمبدأ «التقاليد»؟ وهنا يجب علينا، قبل أن ندخل فى أية تفصيلات أخرى، أن نحدد مفهوم اليوت عن التقاليد .ان اليوت، على ضوء هذا المبدأ، يرى الشعر باعتباره خلقا حيا لكل ما كتب من شعر من قبل. «وأن الحاضر يرتبط ارتباطا أساسيا بالماضى الذى لم يمت، وأن الشاعر الناضج ليس هو الذى يحيى تقليدا مات فقط، بل هو الشاعر الذى يعيد كتابة خيوط تقليدية متأثرة بقدر ما يستطيع».

ولنعد الآن إلى محاولتنا السابقة: إلى أى حد حقق اليوت الشاعر ما قاله اليوت الناقد؟ ماهى الخيوط التى جمعها ثم أعاد كتابتها؟ إلى أى حد نستطيع ارجاعه إلى الماضى وربطه به؟

لايستطيع من يقرأ شعر اليوت أن ينكر تأثير الشاعر الإيطالى الكبير دانتى عليه. فدانتى موجود لأول وهلة فى سطور اليوت الناقد وقصائد اليوت الشاعر. ولاغرابة فى ذلك، إذ أنه فى رأى اليوت أعظم شاعر عالمى. ومثل هذا القول يلقى ظلالا كثيرة على شعر اليوت. فقد أعجبه عند دانتى دقة ألفاظه ووضوح الصورة البصرية وجلائها. صحيح أن اليوت لم يقارن صراحة بين دانتى وشكسبير ولم يفاضل بينهما، ولكن من الواضح أن شعر دانتى يشده ويسحره أكثر من شعر شكسبير، إلى حد أن بعض النقاد يذهبون إلى القول بأن اليوت قد كتب فى قصيدتى «الأرض الخراب» و «الرجال الجوف» قصيدة دانتى الشهيرة Inferno.

ويأتى بعد ذلك شاعر من أهم الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر ونعنى به «جون دون». وهنا لانستطيع القول بأن اليوت أنفرد باعجابه بهذا الشاعر وحده. إذ أننا نلاحظ اعجاب أدباء مثل «بروست»، و «جيمس جويس» بالشعر الميتافيزيقى عامة وبشعر «دون» خاصة. فما نجده فى شعر «دون» من صدام بين العقل الحاس والأفكار الجديدة يشق طريقه سهلا واضحا فى «الأرض الخراب»، فقد نشأ شعر «دون» نتيجة لازدياد التوتر الذاتى. فكان عقله يحس دائما بتعقد مشاعره، وتغيرها، وتضادها وتقابلها. لقد جاء شعره نتيجة لما يسميه اليوت انفصام الأشياء وتباعدها. وقد انعكس كل هذا بشكل واضح فى شعر اليوت.

والجانب الآخر الذى اكتشفه القرن العشرون بصفة عامة فى شعر «دون» هو تأكيده بأننا لا نستطيع استبعاد أى قطاع من الحياة باعتباره غير شعرى، وأن كل زوايا التجربة وأركانها، جدية كانت أو غير جدية، تافهة أو غير تافهة، تدخل فى نطاق التجربة الشعرية أو الفنية. وهذا ما يؤكده معظم النقاد فى القرن العشرين، أو على الأقل، كل نقاد المدرسة التحليلية الحديثة.

ولم يكن هذا كله شيئا ابتدعه «دون» أو أوجده من عدم، فقد كان اتجاها عاما معاصرا يؤمن به ويتخذه كل المفكرين فى عصره. فى تلك الحقبة لم تكن الفكرة تنفصل عن الشعور، ولم تكن الحياة تنفصل عن الفكرة. ويتضح هذا المزج بين الفكرة والعاطفة فى ويبستر، وتشابمان وفى المسرحيات الأخيرة لشكسبير لهذا قال «دون» أن الفكرة «تجربة». فلم يكن غريبا إذن أن يتسع نطاق التجربة ليضم كل شىء. فكانت القصيدة الشعرية مثلا تضم أفكاراً فلسفية عميقة مصدرها «مونتين» و«سينكا» ولاأدل على ذلك، على ابتلاع التجربة للفكرة، من «هاملت» و«انطونيو وكليوباترا»، و «كوريولانوس» .

وقد أوضح الكثيرون التشابه الكبير بين التفصيلات الفنية فى شعر كل من «دون» و «اليوت» .فهما يتشابهان فى نغمة الجدل الموجودة عند كل منهما، وفى الألفاظ العامية الغريبة (نتيجة لايمان اليوت بعلاقة الشعر بالكلام العادى، واستخدامه للخامات غير الشعرية)، وفى الربط السريع بين الأفكار مما يتطلب ذكاء القارىء ويقظته وومضة الذكاء التى تنجم عن صدمات التناقض.

ولكن «النقلات» السريعة فى الواقع ترجع إلى تأثير اتباع الرمزية فى فرنسا. وهذا مادعى ناقدا «كريتشاردز» إلى القول بأن شعر اليوت يمثل موسيقى الأفكار ليذكرنا بتأثير الشاعر الفرنسى «لافورج» فعند الشاعرين نجد أن الروابط بين النقلات مهملة بطريقة لانجدها عند «دون». واليوت بهذا يحاول أن يعتمد على الايحاء أكثر من اعتماده على التقرير المباشر الصريح. وهو يدرك تماما أن هذا قد يؤدى إلى الغموض الذى وقع فيه «مالارمى». ولكنه يدرك فى نفس الوقت أن الشعر قد يصل، ويستطيع أن يصل، إلى مرحلة الموسيقى دون أن يضحى بأى من المعنى أو الصوت وأن الالفاظ يجب استخدامهالتحمل جمال الصورة وجمال الصوت.

وإذا كان اليوت قد اجتتذبته الحركة الرمزية فى فرنسا، فليس معنى ذلك أنه نسى الميتافيزيقيين. فهو لم يرحب بشعراء الرمزية وأدبائها إلا لأنهم يشتركون مع الميتافزيقيين فى خصيصة هامة سبق الحديث عنها، وهى تحويل الملاحظة البصرية إلى حالة فكرية أو ما يمكن أن نسميه وجود الفكرة فى الصورة. ولاننسى أيضا اشتراكهم فى ضغط الخبر والتقرير وفى انتقائهم للتفصيلات الهامة وتخلصهم من الأخرى التافهة.

والنتيجة الطبيعية للرغبة فى التركيز الموجودة عند كل من الرمزيين و «دون» هى الاعتماد على المتناقضات وعنصر المفاجأة وفتح أعين القراء على الحقيقة. «فالشعر» ، عند هيوم، «يحاول أن يسترعى

انتباهك، وأن يحميك من الانزلاق فى طريق مجرد عام. «لهذا يحاول اليوت دائما أن يحقق وحدة الفكر والعاطفة وأن يجمع بين مواد تبدو متناقضة متنافرة لتتحق المفاجأة والتجسيم، وبهذا ينقل إلى القارىء حالة خاصة أو شعورا معينا. خذ مثلا قوله:

«لقد قست حياتى كلها بملاعق القهوة»(١).

فبعد الجزء الأول من من البيت «لقد قست حياتى كلها» يتلقى القارىء فجأة ما يشبه الصدمة الكهربية على شكل صورة تهكمية مجسمة تحمل معها كل ما يحسه «برفروك» من ضياع وملل.

المشكلة التى تواجه الفنان المعاصر

وحينما ينتقل الكاتب إلى الفصل الثانى من كتابه ليتحدث عن مشكلة الفنان الحديث نجده لا ينفصل هنا عما قاله فى الفصل الأول فهو دائما يربط بين الحديث عن هذه المشكلة ومسألة التقاليد الفنية. ويبدأ مدافعا عن اليوت من ناحية معينة. يقول أننا قد نقول بعد قراءة بعض القصائد المبكرة(٢) لاليوت بأن المشكلة التى يصورها فى شعره هى التناقض بين الماضى بعظمته وأبهته وبين الحاضر بشحه وضاعته. أذن فهو على هذا الاساس يتناول موضوعا سبقه إليه «فلوبير» مثلا. ولكن الحقيقة غيرذلك تماما، فالأمرمع اليوت ليس بهذه السهولة، ليس مجرد ألوان متنافرة محددة. أن المشكلة التى يواجهها

(1) Ihave Measured Out myLife With Coffee Spoons

(2) “Sweeny Among Nightingales”. “A Cooking Egg”

إنسان العصر الحديث فى نظره هى الوعى المطلق المتزايد بالتجربة الإنسانية فى غناها وتنوعها. فالإنسان الحديث لا يحس وجود ماض معين واحد فى كيانه، بل يحس وجود الماضى كله فى كل مكان وزمان. والنتيجة: يواجه الانسان فى تعبيره مشكلة الاختيار الصعبة القاسية، مشكلة تحديد خط تقليدى معين وسط هذه التجارب المتشعبة نتيجة لمعرفته بالماضى. وليس هذا قط، فعليه أيضا أن يصور أحساسه فى تشعبه وتنوعه. وهذا لا يتأتى الا بطريق واحد: فبعد تصويره الملاحظات المتناقضة، عليه أن يحاول اكتشاف عوامل الوحدة خلفها، عليه بمعنى آخر، أن يجد الوحدة فى التناقض، أو المتشابهات وسط المتناقضات، وهذا يفسر لنا أهمية السطور التى ترد فى شعر اليوت لشعراء يختلفون فى مشاربهم وعصورهم. وهو أيضا يفسر لنا جزءا كبيرا من تكنيك«الأرض الخراب» حيث نجد فى المدينة أكثر من مدينة،وفى الأرض الخراب أكثر من أرض خراب، وحيث نرى محاولات الخلاص فى لندن تكتسب عمقا حينما توضع إلى جوار أساطيرالعصور الوسطى، وحيث نرى أسم المعركة التى خاضها «سيتون» هو اسم المعركة التى هزم فيها رجال قرطاجة مذكرا ايانا بالتشابه بين كل الحروب. وحينما يتحدث اليوت فى السطور الأولى من الحركة الأخيرة فى تلك القصيدة(١) عن حيرة حوارى المسيح ومريديه

---

(1) After The Torch Light red On Sweaty Faces "He Who Was Living is Now dead We Who Were Living are now dying With a Little Patience"

قبل ظهور Emmausنجد أن الأبيات لا تقف عند هذا المعنى. فالصمت الذى يصور الصراع النفسى لا يقف عند حدود «حديقة» واحدة، والأصداء والصيحات والعويل لاتقتصر كلها على جماهير أورشليم، خاصة أن الشاعر يتحدث بعد ذلك عن القطعان التى «تتدفق فوق سهل لا ينتهى» مصورا بذلك الثورة الروسية المعاصرة. وبالمثل لا نجد «من كان حيا» لايعنى المسيح وحده، فهناك أيضا آلهة الأساطير: هناك أدونيس وأوزوريس وأورفيوس.

تلك اذن هى المشكلة التى تواجه الإنسان فى العصر الحديث. فنطاق معرفته كبير متسع، وهو لايستطيع أن يعبر عن هذه المعرفة الا باحدى وسيلتين: أما الضغط والايجاز، أو الاطالة والاسهاب. وقد اختار «جيمس جويس» الوسيلة الثانية حيث عبر عن هذا الوعى فى أكثر من ربع مليون كلمة فى روايته الطويلة Ulysses، بينما اختار اليوت الوسيلة الأولى حيث عبر عن نفس الشىء تقريبا فى أربعمائة سطر فقط.

وإذا كان اليوت قد عبر عن «التفكك» الذى يميز عصره، فقد صوره كما يجب أن يصوره شاعر لا واعظ أو خطيب أو فيلسوف، بمعنى أنك لاتحس نغمة أى من هؤلاء فى شعره، بل تحس وجود شىء حى تسمعه وتلمسه وتشارك فيه، تحس وجود التجربة الحسية المجسمة.

المعادل الموضوعى(٢)

«أن الشىء الذى لا يثير اهتمامنا هو الذى لا يضيف إلى معرفتنا أيا كانت، هو الشىء الذى يحيطه الابهام كفكرة، والتفكك كصورة، هو

(2) The Objective Correlative

التصوير العام، الغير محدد، الواهي الضعيف، أى أنه ليس شيئا خاصا، محدداً ثابتا..» بهذه الفقرة من ماثيو أرنولد يقدم مايثسن لحديثه عن المعادل الموضوعي عند اليوت. والواقع أن ما يقوله أرنولد يمثل تماما مفهوم اليوت عن المعادل الموضوعي.. وهذا ما يحاول الكاتب اثباته فى هذا الفصل.

لقد أكد أليوت فى أكثر من موضع أن هم الشاعر ليس نقل الفكرة بقدر ما هو العثورعلى «معادل عاطفى لهذه الفكرة»، وأن وظيفة الشعر ليست فكرية بل عاطفية.طبعا ليس هذا انكارا للجانب الذهنى أو الفكرى عند الشاعر فكلما كان الشاعر ذكيا كلما كان ذلك مدعاة لجودة شعره وغناء تجربته الفنية. ولكن المهم أنه كان دائما يؤكد أن الجانب الهام فى الشعر ليس العمق أو الاغراب الفكرى، بل غناء الانطباع العاطفى. ونستطيع هنا أن نربط بين ما يقوله اليوت فى هذا الصدد وما يقوله عن شعر «دانتى»، فقد كانت قوة دانتى تتركز فى قدرته على تصوير وتقديم «الصورة البصرية الواضحة»، لأن مهمة الشاعر ليست الاثارة، بل تجسيم شيء معين أمام عين القارىء يندرج تحت مجال الحواس. أى أن أهم جانب فى الشعر الجيد هو تصوير التفاصيل الدقيقة. وهو ما يذكرنا بقول هيوم من أن غاية الشاعر الكبرى هى الوصف الدقيق المحدد. لهذا نجد الوصف فى شعر اليوت مضغوطا بطريقة دقيقة محكمة حتى أنها تستغرق وقتا طويلا للكشف عن أبعادها فى ذهن القارىء.

«لقد اختفت خيمة النهر، وبدأت أصابع الأوراق تتقلص ثم تسقط فوق الشاطىء المبتل، وأخذت الريح تمر فوق الأرض المغبرة فى صمت».

فنحن هنا لا ندرك سريعا كآبة النهر وحزنه، لاندرك ذلك إلا بعد أن نكتشف معالم الصورة، ونعرف أبعادها بعد هذا نرى هذه الأشجار التى كانت تمتد متشابكة فوق النهر مكونة ما يشبه الخيمة، نرى هذه الأشجار وقد بدت عارية، فاختفت الخيمة المنصوبة. وتزداد حدة الكآبة حينما نتصور الأوراق المتساقطة كأصابع الغريق متقلصة مغروسة فى رمال الشاطىء .ثم الخراب المطلق الذى يبدو فى صمت الرياح ذاتها.

وليس معنى هذا أن هم اليوت هو الصور الحسية فقط، فما أكثر ما يعالج حالة عاطفية وفكرية، ولكن ما يؤكده هو أن الشعر الخالد الباقى تصوير للفكرة والعاطفة معا، وذلك بتصويره «للأحداث فى لباس أحداث العالم الخارجى» لأن المهم فى الشعر ليس عواطفنا ومشاعرنا بل «الاطار الذى نضع فيه العواطف والمشاعر»، والطريقة الوحيدة للتعبير عن عواطفنا ومشاعرنا هو البحث عن «معادل موضوعى»، أو بعبارة أخرى، البحث عن أشياء، أو موقف، أوسلسلة أحداث لتكون اطارا لهذه العاطفة المعينة، اطارا يتسبب وجوده فى أثارة هذه العاطفة المعينة. وقد استفاد اليوت من هذا التكنيك فى معظم قصائده وأشهرها «الأرض الخراب» فهو لا يقول ما يود قوله بطريقة مباشرة صريحة. وإنما يلجأ إلى الخطوط المتوازية المتعارضة،خطوط الأساطير القديمة. ثم يلجأ إلى

وسيلة أخرى. فنجده لا يقص أو يقول شيئا، بل يفعل ما فعله هنرى جيمس فى روايته الطويلة «السفراء» حينما جعل كل شىء يظهر خلال عين «ستـرذر Strether». وهو نفس ما يحدث فى «الأرض الخراب». فنحن هنا أمام ما يراه «تيرسياس Tiresias» ممثلا للوعى الحديث، فتريسياس، ذلك الإنسان الذى يجمع بين المرأة والرجل، ذلك الأعمى، هو الذى يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، هو الذى يستطيع بحساسيته المتناهية أن يرى وجه التناقض والتماثل فى قطاعات معينة: فى رفاهية الطبقة العليا، فى الطبقة البرجوازية، فى الاحاديث المتناثرة التى لا تجمع بينها رابطة، فى الأحاديث التى تلتقطها الأذن فى البارات. وبهذه الطريقة يتمكن أليوت أيضا من تحقيق النقلات السريعة التى تتميز بها قصيدة «الأرض الخراب».

واليوت فى هذا لا يستطيع حتى لو أراد أن ينكر تأثير «ازرا بوند» عليه. فقد أكد «بوند» قبل اليوت ضرورة الاهتمام بالتصوير المجسم الحسى، والاقتصاد فى اختيار الكلمات واستعمالات اللغة. أما فيما يختص بالايقاع الشعرى، فقد أكد ضرورة الكتابة على غرار الجملة الموسيقية لا على غرار Metronome وتلك صفات ثلاثة تتضح فى شعر اليوت.

وقد تحدث بوند أيضا عن الصورة الفنية مؤكدا الجمع بين الحاسةوالفكرة، أو ضرورة وجود الفكرة فى الصورة.. فالصور هى التى تضم عقدة عاطفية أو ذهنية فى لحظة زمانية. وهو مايقترب إلى حد

كبير من فكرة المعادل الموضوعى. وقد سبق أن استشهدنا بأحد سطور شعره الذى يجمع بين الفكرة والصورة الحسية:

«لقد قست حياتى كلها بملاعق القهوة»

ولكن الفارق الوحيد الأساسى بين اليوت وبوند فى هذا المضمار هو أن الأخير وقف فى قوله هذا عند التفصيلات والدقائق، ولم يحاول تحقيق نفس الشيء فى بناء كلى هندسى .وهو ما فعله اليوت من بعده. وربما كان هذا هو السبب فى روعة القطع التى ترجمها بوند، إذ أنه فى هذه الترجمات كان يعتمد على بناء كل موجود فعلا.

ويبدو ذلك الربط بين الفكرة والصورة فى قصيدة «أربعاء الرماد».

«رغم أنى لا أرغب أن أرغب هذه الاشياء عبر النافذة البيضاء تجاه الساحل الصخرى لازالت الأشرعة البيضاء مبحرة تجاه البحر، مبحرة تجاه البحر تلك الأجنحة غير كسيرة».

ففى هذه القصيدة نرى الشاعر يود لو استطاع أن يركز تفكيره فى وجه خالقه، ولكنه حتى الآن لا يستطيع نسيان ماضيه على الأرض. لايستطيع أن ينسى الشاطىء فى نيوفوندنلاند. وهو هنا، بتفكيره فى الرغبة والخسارة وافتقاده أشياء من الماضى، ينسى فعلا وجه خالقه. تلك هى الفكرة أساسا. ولكن الصورة هى التى تحمل هذه الفكرة وتغلفها.

وقد يخطر للقارىء أن شعر اليوت بهذا بسيط سهل، مجرد عملية حسابية لايختلف عليها اثنان، أى مجرد صورة توحى بفكرة محدودة معينة. ولكن الأمر غير ذلك تماما. فمجال الايحاء عند اليوت واسع غيرمحدود. وقد قال هو عن شعره «أنه مجسم عمدا وعام عن غير قصد» فهو أذن يجمع بين تحديد المعنى وعمومية الايحاء وهذا يتضح فى الجزء الثالث من «أربعاء الرماد» حيث يقيم الشاعر صوره على بناء موضوعى.

«عند المنحى الأول للجزء الثانى من السلم استدرت ورأيت خلفى نفس الشيء وقد انثنى فوق الدرابزين».

ففى القصيدة نرى رمز السلم واضحا حتى لو اختلط بتل التطهير عند دانتى. فهويمثل سلم الصراع الذى تتمثل صعوبته فى السطور ذاتها، يمثل المشاكل والمصاعب التى يقابلها عند كل مرحلة من هذا السلم، والرعب الذى يسيطر عليه فى قوله «رأيت شكلا» ثم تزداد حدة الرعب فى قوله «رأيت خلفى نفس الشكل»، فهنا يبدأ الغموض يلف ما وراء الشاعر، ويبدأ، ونبدأ معه فى التساؤل: ماهو هذا الشيء؟ أهو شيء كان الشاعر يهرب منه وظل يطارده حتى فوق درجات السلم؟ أهو ذات الشاعر ونفسه؟وربما كان التفسير الثانى أقرب التفسيرات. فهو يعالج مشكلة من أهم ما يعالجه اليوت فى شعره: وهو تملك الذات للإنسان وفشله فى التخلص منها، ومن ثم عدم قدرته على التضحية. وهى نفس فكرة السجن «فى الأرض الخراب»:

«سممت المفتاح»

يدور فى القفل مرة، ويدور مرة واحدة فقط»

أى أن الإنسان معزول فى ذاته مسجون داخلها، ولا يستطيع الفكاك من سجنه هذا ليؤمن بأى شىء. وفى المرحلة الثانية من هذه القصيدة يبدأ شىء من الظلام يلف رؤية الشاعر، فيعدنا بذلك للمرحلة الثالثة حيث ينسى الشاعر يأسه وسط بريق من جمال العالم الجديد المرتقب الذى يرتقى السلم للوصول إليه، ينسى يأسه حينما ينظر إلى مرحلة جديدة «فوق الأمل واليأس» حينما ينظر إلى «الإيمان» الذى سيقوده قطعا إلى الخلاص.

وبهذه الطريقة استطاع اليوت أن يقدم شيئا يجمع بين التحديد والايحاء فى تصويره للمراحل الثلاثة، إذ أنه من الممكن أن ننظر إلى السلم باعتباره ممثلا لشىء آخر، باعتباره ممثلا للمراحل الثلاثة التى ينقسم إليها تل التطهير عند دانتى. فعند سفح التل نرى هؤلاء الذين أعمتهم أقسى درجات الإثم، هؤلاء الذين حولتهم الآثام عن حب الله، هؤلاء الذين أعماهم جهلهم وغرورهم وجبهم لذاتهم عن حبه هو. وفوق ذلك من التل نجد هؤلاء الذين شابت حبهم للخالق بعض الذنوب، وفوق ذلك يقف أقل الناس ذنبا واثما، وهكذا تصبح التجربة التى يصورها اليوت أبعد الأشياء عن الذاتية، ويكتسب لونا عاما غير شخصى. ذاك هو اليوت وهذا هو «بعض» ما حققه.

قائمة ببعض الدراسات التى نشرت على ت. س. اليوت:

(1) Leonard Unger : T.S. Eliot : A Seelcted Critique

(2) Elizabeth Drew : T . S. Eliot : The Design Of His Poetry.

(3) Helen Gardner : The Art Of T.S. Eliot.

(4) Kristian Smith, Poetry and Belief in Work Of T.S. Eliot.

(5) Williamson, George " The Talent Of T .S. Eliot,

(6) Hugh Ross Williamson : The Poetry Of T.S. Eliot.

(7) Frank Wilson : Six Essays On The Development Of T.S. Eliot

الرؤية المجنحة *

ستانلى هايمان

كتاب الشهر لناقد انجليزى حديث هو ستانلى هايمان. وقد أعيد طبع الكتاب أربع مرات آخرها فى سبتمبر عام ١٩٦١ .

يحاول هايمان فى هذا الكتاب تحقيق غرضين أساسيين.

أولا : دراسة لطبيعة النقد الحديث معتمدا فى ذلك على أمثلة لنقاد محدثين يسوقها فى كتابه.

ثانيا : تتبع الخيوط التى يجدها فى النقد الحديث حتى يصل إلى جذورها فى التقاليد النقدية القديمة.

يبدأ محاولا تعريف النقد الحديث. ما مفهومه؟ ما الاتجاهات الغالبة عليه أو المميزة له؟ أوبعبارة أدق ماذا نعنى باصطلاح النقد الحديث؟

* المجلة، العدد ٧٥، مارس ١٩٦٣

النقد الحديث فى رأيه هو استخدام وسائل غير أدبية، وأنماط من المعرفة، بطريقة منظمة لتيسير فهم «الأدب». ويقصد هايمان بالوسائل غير الأدبية أشياء كالارتباطات النفسية أو الترجمات الكلامية، وكلها تهدف إلى القراءة الواعية الدقيقة للنص الأدبى وفى ضوء ذلك التعريف أيضا، نرى أن النقد الحديث يستعين فى أداء مهمته بأنماط مختلفة من المعرفة .فالى جانب العلوم الاجتماعية، يستعين الناقد بعلوم التشريح، والأحياء، وفقه اللغة، وعلم الكلام.

ويعتمد النقد الحديث بصفة عامة على مفهومات أساسية ظهرت فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مفهومات ساقها أربعة مفكرين عظام هم : دارون، وماركس، وفريزر وفرويد.

فدارون ساق رأيه القائل بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعى وأن الثقافة درجة فى التطور. وقدم ماركس الرأى القائل بأن الأدب يعكس العلاقات الاجتماعية والانتاجية لعصره ربما بطريقة معقدة وغير مباشرة .وأما فرويد فقال بأن الأدب تعبير متخف عن الرغبات المكبوتة، شأنه فى ذلك شأن الأحلام. ونادى فريزر بأن الأساطير والسحر والطقوس الدينية تختفى خلف معظم الموضوعات التى يعالجها الأديب. حقا أن هناك آراء أخرى هامة ظهرت فى تلك الفترة، ولكن تلك المفاهيم الجديدة الأربعة كانت محور الاهتمام أكثر من غيرها. والجديد هنا أن تلك المفاهيم يبرز فيها جانبان هامان : القول بأن الأدب موعظة أو درس أخلاقى، والقول بأنه ضرب من التسلية.

وفى ظل تلك المفاهيم الأربعة يسوق الناقد الحديث عدة أسئلة لم تكن تظهر فى معجم تقييمه للأعمال الفنية فى الماضى : ما أهمية العمل الفنى بالنسبة لحياة الفنان، لطفولته، لأسرته؟ ماهى رغبات الفنان واحتياجاته؟ ما علاقة ذلك العمل بالجماعة وبيئة الفنان أو كيانه الاقتصادى؟ ماذا يحققه العمل الفنى للفنان وللقارىء؟ وكيف؟ وأخيرا ماهى أهداف العمل الفنى؟ ما مبلغ صحتها، وإلى أى حد تحققت.

وإذا كان ماثيو أرنولد قد نادى بأن النقد يعتبر خلقا فقد تحفظ فى ذلك إلى حد بعيد. لقد قال بأن النقد خلق على أساس أنه يمهد الطريق أمام الخلق الفنى، فهو اذن خلق. أما هايمان فيرى غير ذلك. النقد فى رأيه فن، شأنه فى ذلك شأن أى فن آخر. فالأدب مثلا يتخذ تجاربه من الحياة بطريق مباشر، والنقد يتخذ تجاربه من الأدب، أى من الحياة بطريق غير مباشر. أما قول ت . س. اليوت : «فى رأيى أن أى مدافع عن النقد لن يجرؤ أن يقول أن النقد فن تلقائى مستقل»، فقد عفى عليه الزمن فى رأى هايمان، خاصة بعد ظهور كتاب ريتشاردز «مبادىء النقد الأدبى» فى عام ١٩٢٤ . وإذا كان النقد فنا، فإنه لايستطيع مع هذا أن يقوم أو يعيش فى عزلة فهومستقل ولكنه يرتبط كلية بالشعر الحديث. هو يغذى الشعر الحديث ويرسم له خطاه ألا أنه أيضا عالة عليه، وخادم له. إن العمل الفنى هو الذى يمد النقد بالموضوع الذى يتناوله، وإذا لم يكن هناك موضوع، فلا يمكن أن يقوم نقد.

ويتسم النقد الحديث بسمتين أساسيتين أولا: أنه يقترب بخطى ثابتة من العلم، وحينما نقول أنه يقترب من العلم فنحن لا نعنى أنه سيصبح

علما فى المستقبل، ولكنه يتجه إلى انتهاج نفس الوسائل التى يلجأ إليها العلم فى اتباعه أنظمة معينة محددة تتسم بالموضوعية العلمية.

ثانيا : يتجه النقد الحديث إلى ما يمكن أن يسمى بالنقد الديمقراطى «فكل إنسان»، على حد قول أدموندبيرك «ناقد» يقول بيرك فى مقال عن «الجليل والجمال» أن المقياس الحق للفنون فى مقدور كل إنسان، وأن الملاحظة العابرة للأشياء العادية، أو التافهة قد تلقى بخيوط قوية من الضوء، بينما تتركنا الحكمة والاجتهاد، بانتقاصهما من شأن تلك الملاحظة، نتخبط فى الظلام، أو تفعلان بنا ماهو أبشع، تخدعاننا بأضواء زائفة. وجملة القول أن قوة الإنسان وامكانياته وحدها، دون مساعدة من أحد، تجعل منه ناقدا.

* لمحة تاريخية

ليس من العسير على المتتبع لجذور النقد الحديث أن يرى أنها تمتد حتى نبدأ بالناقد الأول أفلاطون، وتغذيها وتقويها آراء أرسطو. والواقع أن الإنسان مهما بلغ جهله بتطور النقد الأدبى لايستطيع أن ينكر حق هذين المفكرين فى الريادة، فقد تنبأ الاثنان بل ساقا كثيرا مما نعتبره نحن الآن من أخلص مبادىء النقد الحديث. حقيقة أن هناك تباينا شبه جوهرى فى منهجهما. فقد كان أفلاطون مثلا يستغل كل ما لديه من معلومات فى شرحه أو تناوله لقصيدة من الشعر بينما نجد أتباع مدرسة أرسطو الجديدة فى جامعة شيكاغو يؤكدون أن أرسطو لم يكن يفعل شيئا

من هذا القبيل، إذ كان يتناول القصيدة كوحدة قائمة فى حد ذاتها، غنية عن المعلومات الخارجية، مستقلة استقلال الكائن الحى ذاته.

ولقد قلنا أن التباين بين المنهجين شبه جوهرى لأننا فى الواقع نجد نقادا لهم وزنهم فى الميدان الفنى من أمثال بيرك، «وجون كرو رانسوم» وغيرهما يؤكدون أن منهج أرسطو لم يكن يختلف عن منهج أفلاطون فى شيء، ان لم يكن منهجا. أفلاطونياً بحتا. فمجرد قراءة كتاب «الشعر» لأرسطو تثبت أنه، إلى جانب مناداته بالتمسك بالدراسة الحرفية للنص بقدر الامكان، كان يتناول العمل من زاوية مماثلة لتلك التى اتخذها أفلاطون من قبل. فقد عمق، على سبيل المثال، نظريةأفلاطون عن المحاكاة Mimesis موفرا للشعر بذلك سندا فلسفيا. وحينما يتحدث عن عملة التطهير Catharsis فهو أنما يقدم خلفية اجتماعية نفسية ينعكس عليها وأمامها العمل الأدبى لتكونه وتحدد معالمه. وعليه نستطيع القول بأن أرسطو تنبأ بأكثر من جانب من جوانب النقد الحديث.

واستمرت تلك التيارات الحديثة للنقد فى الظهور من آن لاخر منذ «أريستاكيوس» ونقده الاجتماعى قبل ميلاد المسيح بقرنين، حتى ظهور دانتى، وبترارك، وبوكاسيو فى القرن الرابع عشر الميلادى. واتجه النقد إلى ما يمكن أن يسمى بالنقد الرمزى بالاصطلاح الحديث. ثم بدأ النقد «البيئى» مع ظهور «فيكو جامباتستا» الإيطالى بكتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) متضمنا تفسيرا نفسيا اجتماعيا لهوميروس. ثم تطور الاتجاه

النقدى بعد ذلك بعيدا عن فيكو مع ظهور «روح القوانين Thes Pirit of Laws (١٧٤٨) لمونتسيكو. وفى النصف الثانى من القرن الثامن عشر لم يعد القانون والتاريخ مركز الثقل فى الحركة النقدية، بل انتقل ذلك المركز إلى الأدب والفن، وأخذت ألمانيا على عاتقها ريادة تلك الحركة الجديدة، وهناك ظهرت أسماء لمعت فى دنيا النقد مثل «وينكل مان»، «وليسنج»، و «هيردر».

بدأ وينكل مان بكتابة «تاريخ الفن القديم» (١٧٦٤)، متناولا الفن التشكيلى عند اليونان فى ضوء التيارات السياسية والاجتماعية والفلسفية فى ذلك العصر، ثم تصدر «ليسنج» الحركة النقدية بكتابة Laocoon بعد ذلك بعدة سنوات، مؤكدا فيه نسبية الاشكال الفنية عبر الفترات التاريخية، ومؤليا اهتماما كبيرا لقواعد أرسطو. أما هيردر فقد طور النقد البيئى، كما طور أيضا المفاهيم التاريخية فى كتابه «فلسفة التاريخ» مؤكد المنهج المقارن الذى تبعه فى كل الميادين التى تناولها.

كانت كل هذه المجهودات التى عرضنا لها حتى الآن مجرد بذور ظهرت ثمارها فى القرن التاسع عشر. ظهرت فى «كوليردج» أول ناقد حديث بمعنى الكلمة. ويعتبر كتابه Biographia بحق أنجيل النقد الحديث، وقد ضمنه كوليردج مبادئه الدينية والنفسية والفلسفية فى النقد والشعر.

وفى نفس الوقت انتقل التقليد القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع إلى فرنسا عن طريق مدام دى ستايل فى كتابها «الأدب فى ضوء

الهيئات الاجتماعية، الذى يعتبر المسئول الأول عن النقد «البيوجرافى» عند «سانت بيف» والنقد الاجتماعى عند «تين Taine» . والرأى السائد أن «سانت بيف» هو النقطة التى انشق عندها التقليد النقدى القديم إلى فرعين فمن ناحية، كان «سانت بيف» ينظر إلى النقد باعتباره علما اجتماعيا يتناول المؤلف على ضوء جنسه، وبلده وعصره، وأسرته، ونوع الثقافة التى تلقاها، وبيئته المبكرة، ورفاقه، وأصدقاء طفولته، والسمات المميزة له جسميا وعقليا، وخاصة نقاط الضعف عنده وهذا الاتجاه هو الذى يستمر بعد ذلك عند «تين»و «براندز»و «بروتبير» .

ومن ناحية أخرى نرى «سانت بيف» يصر على أن الفنان لابد وأن يستنشق عبير من سبقوه على الدرب. وهذا الاتجاه الثانى عند سانت بيف طوره بعد ذلك نقاد كأرنولد، وبابيت، واليوت ويحس «سانت بيف» بالانفصام بين الاتجاهين. فيقول أن الناقد الكامل هوالذى يجمع بين هذين الاتجاهين. ولكنه يدرك فى الوقت نفسه أنهما ضدان يصعب الجمع بينهما وأن التوفيق بينهما يعتبر «استحالة» أو «حلما» لايمكن تحقيقه.

ويعترف «تين» بعد ذلك بالتشابه الكبير بينه وبين رواد النقد الألمانى مثل Michelet, Lessing ولكنه فى نفس الوقت يردنا إلى تأثير سانت بيف. فنحن نعرف أن المعايير النقدية الثلاثة: الجنس، اللحظة، الوسط، التى يدور حولها نقد «تين» كانت موجودة فعلا عند سانت بيف الذى استعارها بدوره من هيجل الذى أخذها هو الآخر من هيردر.

وهكذا استطاع تين بارتباطه بالتقليد النقدى وجمعه لتشعباته فى بؤرة واحدة أن يصبح هدفا مكشوفا لكل الانتقادات والاتهامات التى وجهت للنقد الحديث. وما أقسى قول «فلوبير» فى خطابه لجورج صاند عن النقاد: «فى عصر La Harpeكان النقاد علماء لغة، وفى عصر سانت بيف، وتين كانوا مؤرخين. فمتى يصبحون فنانين ـ فنانين حقيقيين ؟».

ثم جاءت الخطوة التالية، وكانت خطوة كبرى دفعت بالنقد مراحل إلى الامام .ففى عام ١٩١٢ نشرت Jane Ellen Harrison وهى محاضرة فى قسم الدراسات القديمة فى كلية نيوهام بكمبردج، نشرت كتابها:

Themis : A Study Of The Social Origins Of Greek Religion

وأهمية ذلك الكتاب ترجع إلى إحداثه ثورة جديدة بادخال المؤلف لنظريات علم الأنثروبولجيا المقارنة فى دراستها للفن والفكر الإغريقيين. فى نفس العام نشر كورنفورد Conford أحد زملاء هاريسون فى كمبردج، كتابه From Religion To Philosophy متبعا وسائل الأنثروبولجيا فى دراسته للفكر الفلسفى عند الاغريق. وفى عام ١٩١٣ نشر «جلبرت مرى» وهو من أكبر ثقاة الفكر الكلاسيكى الآن، كتابه Euripides and His Age

ثم نشرت مس هاريسون Ancient Art and Ritual

وتعددت المقالات والكتب، كلها أو معظمها يطبق قواعد الانثروبولجيا على الميدان الجديد، حتى كانت قمة تلك الاعمال جميعها فى كتاب مس «جيسى وستون» From Ritual To Romance (١٩٢٠).

ورغم أن هذه الاعمال التى توالت منذ عام ١٩١٢ تعتبر أعمالا نقدية لا غبار عليها، ألا أنها لم تستطع أن تبدأ الحركة النقدية الحديثة بالمعنى الكامل، إذ أنها لم تنجح فى اجتذاب أنظار الدارسين بما فيه الكفاية لتحقيق ذلك الغرض. وحدث نفس الشىء مع كتاب على جانب غير قليل من الأهمية، ونعنى Scepticisms الذى كتبه Conrad Aiken فى عام ١٩١٩ وفيه استغل الكاتب معلوماته عن فرويد ليضع بعض مبادىء النقد الحديث كقوله بأن الشعر «نتاج طبيعى عضوى، له وظائفه الواضحة، وقابل للتحليل.

اذن فكل هذه الأعمال رغم أهمية كل منها فى حد ذاته، لم تستطع أن تكون فى مجموعها، أو على الأقل أن تثير غبار معركة نقدية كبيرة. وظل الأمر على هذا الحال حتى جاء ريتشاردز لينشر أول روائعه «مبادىء النقد الأدبى» (١٩٢٤) مناديا بأن التجربة الجمالية لا تختلف عن التجارب الإنسانية الأخرى فى شىء، ويمكن دراستها بنفس الطريقة ولم يكن القول فى حد ذاته بجديد، فقد سبقه إليه أيكين Aiken قبل ذلك بخمسة أعوام، وسبقهما معا جون ديوى فى حديثه عن مبدأ «الاستمرار» فى التجربة الإنسانية عام ١٩٠٣ فى كتاب Studies in Logical Theory ولكن القول فى هذه المرة اكتسب موافقة وقبولا اجماعيا سيما أن ريتشاردز نشر قبل ذلك بعام كتاب معنى المعنى The Meaning Of Meaning مع أوجدن.

ولكن هل يعنى هذا أن النقد الحديث قد كسب المعركة؟ وأحب هنا أن أعيد إلى الاذهان ما سبق أن قلته من أن النقد الحديث مرتبط فى

أذهاننا بالاتجـاه العلمى الذى أصـبح من أهم خـصـائصـه. الواقع أن المعركة لم تنته بعد. فالنقاد أنفسهم لم يستقروا على رأى بعد. فهاهو «ميدلتون مرى»، يهاجم ذلك «الحلم الخيالى» بأن النقد يمكن أن يصل «إلى دقة العلم» يهاجم «الأمل الخداع» فى اضفاء صبغة الأهمية على لغة النقـد بصفة دائمة. بل أن التخبط بصدد تلك المشكلة قد بلغ حدا جعل نفس الناقد يطالب فيما بعد، وفى نفس الكتاب «مشكلة الأسلوب» بنقـد يرتبط ارتبـاط المعـادلة الرياضـيـة، بالظروف الاجـتـمـاعـيـة والاقتصادية للعمل الفنى. بل ان جون كرور انسوم نفسه يهاجم ذلك الاتجاه العلمى فى النقد الحديث.

ولكن ذلك الانشقاق والتخبط يقل خطرهما إذا قورن بخطر أشد وأدهى : ونعنى به تعصب فئة معينة لهذا الاتجاه فى النقد بطريقة عمياء فماكس إيستمان يعلن مبادىء «علم جديد يتخذ من الأدب موضوع دراسته» وكالفرتون يدعو لنقد جديد يجمع بين علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولجيا.

ويتساوى مع هؤلاء المتعصبين فى خطورتهم على النقد الحديث آخرون يهاجمونه لا عن تعصب لقضية قد تكون عادلة، بل عن جهل، وتمسك بهذا الجهل وخوف عليه. وأشد هؤلاء خطرا على النقد هم نقاد الصحف. فناقد الصحيفة يقدم ما يشبه العرض لكتاب ما، معتقدا أن ما يقدمه هو النقد الصحيح وما عدا ذلك هراء وقشور.

وأخيرا، قد لا نستطيع أن نصل إلى كلمة فاصلة فى النقد الحديث : إلى أين وصل، ومتى ينهى المعركة حتى يتمتع بفترة استقرار طويلة؟

فمثلا نجد السوق الفكرية مليئة بالتيارات المتضاربة المتشاحنة. هناك المدارس المختلفة لعلم الجمال، تلك المدارس التى كانت فى يوم من الأيام تملأ المجلات الأدبية بالحرارة والحياة، هناك أيضا أتباع المدرسة التعبيرية وأتباع التأثرية، وهناك حواريو الأنسية الجديدة وأضدادهم .. ألخ. وكلهم لاتجمعهم كلمة سواء بل يتناحرون بصورة دائمة مستمرة. على أى شيء؟ ما أتفه ما نجنيه من هذه المعارك.جميعهم يقولون الكثير فى الظاهر ولا يقولون شيئا على الأطلاق فى حقيقة الأمر. كلهم يتناولون قشورا سطحية لا تمس المشكلة الأساسية فى شيء. وبينما يتطاير زجاج المعارك فوق السطح، ينزل الناقد الحق إلى المنجم العميق، يحفر ويحفر. قد تتلوث يداه بالطين ولكنه قد يستطيع فى النهاية أن يصل إلى جوهرة تعوضه ما يجنيه من قاذفى الطوب والزجاج فوق السطح.

ما وراء الواقعية والمثالية*

تأليف : ويلبر مارشال إيربان **

«ان التناقض بين الواقعية والمثالية لا أهمية له : فليست تعبيرات الذاتية والموضوعية، الواقعية والمثالية الا تجريدات عامة» .

كانت هذه الكلمات التى قرأها المؤلف [1] فى بداية حياته فى كتاب «فلسفة الدين» لهيجل هى التى أثرت فى اتجاهه الفكرى، وجعلته لا يقبل أن يقال عنه أنه واقعى صرف أو مثالى صرف .

لهذا يعبر المؤلف فى أكثر من موضع من كتابه عن مخاوفه من خطورة ذلك الانفصال بين ما يسمى بالواقعية والمثالية، تلك الخطورة هى التى دفعته إلى تسمية هذا الكتاب «ما وراء الواقعية والمثالية» . وهو يؤمن بأن ذلك الانفصال مفروض على العقول الناضجة التى تشترك

---

* المجلة، العدد ٨٦، فبراير ١٩٦٤ .

(١) ويلبر مرشال أبربان، فيلسوف انجليزي حديث.

فى كثير من الاتجاهات والميول الفلسفية رغم الاختلاف والتباين الظاهر والذى يغرى بذلك الغرض هو ذاته. ولقد كان ذلك الاحساس بأن التناقض والانفصال يفتقدان أبسط الجذور الفكرية سببا فى حالة بؤس فكرى عميق دفعت المؤلف إلى نشر هذه الدراسة ليفضح ذلك الوهم الذى يعرقل التيارات الفكرية الجذرية.

ولقد ظل «ايربان» «طول الوقت»[1] يردد لنفسه هذين السوالين:

أولا : كيف نشأ مثل ذلك التضارب الخطير؟

ثانيا : كيف يمضى الجدل حوله هكذا، بلانهاية، ودون أن يقتنع أحد الطرفين.

ويجيب «ايربان» على السؤال الأول قائلا بأن الصراع أصبح ظاهرة مميزة للعصر الحديث، خاصة بعد التفسير السيكولوجى لنظرية المعرفة عند «لوك» و «هيوم»، ثم ان ذلك التعارض الذى نراه الآن لم يكن موجودا فى الفلسفة الأوربية القديمة.

أما السبب فى صفة اللانهائية التى اكتسبتها المعركة فيرجع، من وجهة نظر المؤلف على الأقل، إلى أن الجدل العميق الذى تميزت به العقود الأولى للقرن العشرين انتهى إلى ما يمكن أن يسمى بالسلام من غير انتصار، سلام مرده الاجهاد، سلام يتسم بالركود. وفى مثل هذه

---

(١) بعد نشر Beyond Realism and Idealism The Philosophical Review. Vol XXIV, No. 2, 1917

الحال من الركود لايستطيع أحد الطرفين أن يثبت خطأ الآخر، أو يؤكد صحة رأيه هو.

وينقسم كتاب «أيربان» إلى قسمين فى القسم الأول يحاول المؤلف أن ينحى التعارض جانبا وأن يستعلى عليه. يريد فى هذا القسم أن يبرهن أنه ليس من المستطاع اثبات أى من الطرفين منطقيا أو واقعيا. ثم أننا سوف نكتشف فى النهاية، بعد أن نتفهم طبيعةذلك التناقض، أن الموقفين فى حقيقة الأمر لايتعارضان، بل أنهما يكملان بعضهما بعضا.

ففى الفصل الأول، وهو تحت عنوان «نظرية المعرفة بصفة عامة، والتناقض بين الواقعية والمثالية» لايتفق مؤلفنا مع الفلاسفة الذين يهاجمون نظرية المعرفة لذاتها ويتهمونها بالسخف والعقم على أساس أنها مجرد تفكير لا طائل منه. أما «ايربان» فيقول أننا يجب أن «نفكر فى الفكر»، إذ أن نتاج ذلك التفكير من معرفة بل حتى من علم سوف يكتسب معنى هاما فى نظرنا. ثم «أن مجرد وجود المعرفة والعلم فى الروح البشرية، هذه الحقيقة وحدها تزيد فى مغزاها الفلسفى على الحقائق الأخرى سواء حول الإنسان أو الطبيعة، والتى يكتسبها عن طريق دراسة العلوم الطبيعية».

وهناك أناس ينكرون وجود ما يسمى بمشكلة المعرفة أساسا. فبينما يمكن الشك فى أى وقت فى عقيدة أو نتيجة فكرية، فاننا لايمكننا أن نشك فى الأشياء التى لدينا أو الأشياء الموجودة حقا. فإذا قلنا أن فلانا

مريض بالجدرى مثلا، يمكننا أن نشك فى كلمة الجدرى باعتبارها تصورا عقليا، ولكن هل يمكننا أن نشك فى وجود ذلك الشىء الذى اصطلحنا على أنه الجدرى وأعطيناه هذا الإسم؟ وفى هذا يقول «جون ديوى»[1] : «قد يشك المرء فيما إذا كان مصابا بالحصبة أم لا، لأن الحصبة لفظ مجرد، تخصيص، ولكنه لايستطيع أن يشك فيما لديه بالخبرة - لا لأنه اكتسب معرفة مباشرة بها، كما يؤكد الكثيرون فى أكثر من موضع - بل لأنها ليست مسألة فكرية على الاطلاق، ليست مسألة صحة أو زيف، يقين أو شك، ولكنها مسألة وجود».

ويرد «ايريان» على ذلك قائلا ان امتلاكنا لشىء نسميه المعرفة ليس ضمانا بأن يكون ذلك الشىء هو ما نعتقده، ليس ضمانا بأنه لن يكون مجرد شكل من أشكال السلوك الحيوانى، أى أنه من المستحيل أن نشك فى تملكنا لهذا الذى نسميه معرفة، ولكن الشك ممكن إلى حد كبير حول مغزى وأهمية هذه المعرفة.

وإذا سلمنا فى نهاية الأمر بضرورة المعرفة، «وأننا لابد أن نعرف» لوجدنا التفسير والتبرير اللازمين لحركتى الفكر المتناقضتين: الواقعية والمثالية. إذ أنهما تمثلان أصرارا على التفكير فى الفكر، ثم أنهما تمثلان تقييما متباينا للمعرفة.

ونسأل أنفسنا: أين ينشأ ذلك التعارض بين الاتجاهين؟ ان كلا من الواقعية والمثالية تسلمان أساسا بوجود المعرفة، ولكن المشكلة التى يختلفان حولها هى صحة هذه المعرفة. وهما حينما يختلفان يكون

---

(1) Experience and Nature. P. 21

اختلافهما حول قيمة المعرفة، مما يتضح معه أن المشكلة فى جوهرها مشكلة قيمة .والمأساة، أو قل الملهاة، فى هذا أن كلا من الطرفين ينحو منحى يجعل المعرفة الحقة ضربا من المحال. فالفيلسوف الواقعى يرى أن مغزى المعرفة ـ قيمتها ـ ينعدم إذا لم نعتبر المعرفة شيئا منفصلا مستقلا عن العارف أما من وجهة نظر الفيلسوف المثالى فإن قيمة المعرفة تنعدم إذا لم نعتبر موضوع المعرفة متعلقا بالعقل العارف ومعتمدا عليه.

وينتقل إيريان بعد هذا مستعرضا المثالية والواقعية فى تاريخ الفلسفة متناولا المشكلة فى فترتيها القديمة والحديثة. وفى رأيه أن مشكلة المعرفة قديمة قدم الفكر الفلسفى، وأن التعارض بين الواقعية والمثالية موجود منذ البداية. ومع هذا فإن المشكلة بصفة عامة وذلك التعارض بصفة خاصة من نتاج العصر الحديث.

لقد كانت الفلسفة الأوربية إلى ما قبل «لوك» تقوم على مبدأ أساسى وهو الثقة فى العقل الإنسانى.ثم جاء «لوك» بنظريته عن فسيولجية المعرفة وماتبعها من الشك الهدام، وكان هذا بداية لظهور مشكلة المعرفة بمفهومها الحديث. وينطبق نفس الشىء على التعارض بين الواقعية والمثالية. فمع أننا يمكننا القول بأن أفلاطون كان مثاليا وأن أرسطو كان واقعيا الا أن التعارض حديث كلية، نشأ عن أسباب وظروف تاريخية محددة.

ظهرت الكلمتان أول ما ظهرتا فى نهاية القرن السابع عشر، إذا استعمل لابينز لفظة «المثالى» على أنها عكس «المادى» أى «الشكل» ضد «المادة». والغريب أن تفسير اللفظة فى ذلك الوقت بهذا المعنى كان آخذا

فى الاختفاء بسرعة ملحوظة، لأنها كان عليها أن تكيف نفسها مع التغيرات التى جاءت مع فلسفة «ديكارت» و «لوك»، وأصبحت الكلمة بعد هذا تعنى الاتجاه الذى لايعترف بحقيقة خارج عالم الفكر أو العقل. ولما كان «باركلى» هو أول فيلسوف استعملها بهذا المعنى، فقد أصبحت الكلمة فى معناها الجديد لاتذكر الا مرتبطة باسمه. وكان ذلك المفهوم للمثالية هو الذى أدى إلى ظهور الواقعية مؤكدة وجود عالم حسى خارجى مستقل عن عالم العقل.

ويأتى «كانت»ليرى الموقف كما يلى: «باركلى، وولف Wolff» من ناحية، يؤكدان بمثاليتهما أنه لا وجود الا لكائنات مفكرة، وأن الأشياء الأخرى التى نعتقد أننا نحسها ليست الا مجرد أفكار فى عقول هذه الكائنات المفكرة» والاتجاه الواقعى المناهض من ناحية أخرى.. يأتى «كانت» ليرسى أسس نظريته «المثالية المتعالية»[1] التى تقوم فى جوهرها على رفض المثالية الجامدة عند «باركلى» والمثالية الجدلية عند «ديكارت». ورغم هذا فما لبث اسم «كانت »أن ارتبط بمفهوم المثالية بصفة عامة. وبعد «كانت» و «هيجل» تكتسب اللفظة تغييرات جوهرية ليس هذا مجال سردها.

وإذا كانت المثالية قد اضطرت أن تكيف نفسها مع التغيرات الجديدة، كما سبق أن ذكرنا، فقد اضطرت الواقعية أن تفعل نفس الشىء،إذ كان عليها هى الأخرى أن تكيف نفسها مع الظروف

(1) Transcendental Idealism

الجديدة.. وكانت نتيجة ذلك أن أكتسبت كلمة الواقعية ألوانا وشروحا شتى، إلى حد القول بأن لدينا ضروبا من الواقعية تتعارض فيما بينها تماما كما تتعارض الواقعية - ككل - مع المثالية.

فإذا أردنا أن نستخلص من هذه النظرة التاريخية شيئا، فإننا نخرج بشيء واحد، وهو أن المشكلة ليس أساسها افتقار اللفظتين إلى المعنى أو ضيقه، بل أن أساسها امتداد ذلك المعنى وغناه. أى بعبارة أخرى اننا لانستطيع أن نصل إلى تعريفات محددة ينتهى إليها كل اصطلاح فى ظلاله المختلفة، أو أننا إذا أردنا أن نصل إلى مثل هذه التعريفات فلن نستطيع ذلك دون الرجوع إلى عاملى الزمان والمكان وظروفهما، لهذا، إذا أمكننا أن نتصور اللفظتين على أنهما قطبان، فإن ما بينهما لم يكن دائما فراغا مليئا بحركة التضاد والتنافر. فقد مرت المثالية من مرحلة المثالية الذهنية إلى المثالية المتعالية ومنها إلى المثالية الموضوعية التى يمكن أن نعتبرها واقعية روحية. ومن الناحية الأخرى مرت الواقعية من واقعية حسيةإلى أنماط متعددة من الواقعية النقدية حتى وصلت إلى الواقعية المنطقية التى تختلف قليلا عن المثالية. إذن فلم تكن المسافة بين القطبين فراغا أو طاقة تنافر محض، بل اننا فى بعض الأحيان لانفرق بين الاتجاهين إلا بكلمة.

ورغم هذا التباين بين الاتجاهين العامين للواقعية والمثالية ورغم التغيرات التى تطرأ على كل منهما فإننا لانستطيع أن ننكر وجود مايسمى دوافع أبستمولوجية(١) متغلغلة فى الاتجاهين على السواء،

واضحة حتى مع التغيرات التاريخية التى يمران بها. ونستطيع أن نسمى هذه «بالقوة الدافعة المثالية» وقدرة الواقعية على المقاومة. والمثالية ذاتها هى القوة الدافعة لكل الثقافات الحية، فهى تخلق وتحيى وتصلح. وإذا كانت المثالية هى القوة الداقعة للحياة فإنها أيضا القوة الدافعة للمعرفة والفلسفة. وربما استطعنا أن نرجع إلى أفلاطون ومنطقه التأملى الاحساس بأن الحقيقة لا توجد فى عالم الحواس الذى يخضع للتغيير الدائم، ولكنها توجد فى عالم اللاحس، فى عالم الافكار الذى يعطى الظواهر الحسية وجودها الدائم. وأمام هذه القوة الدافعة للمثالية كانت تظهر دائما مقاومة الواقعية التى تحاول تسفيه ما تنادى به المثالية على أساس تحقيق تكيف أولى، بل حتى عضوى مع العالم الخارجى.

وقبل أن ننتقل إلى المذهبين نتناولهما بالتفصيل،بقيت كلمة عن طبيعة التعارض بينهما: ماهو الطابع الذى تتسم به هذه المعركة بين الاتجاهين الفكريين؟ يقول كثير من الفلاسفة بأن المعركة جدلية الطابع، على أساس أن أى مناقشة لنظرية المعرفة تعنى الخروج من نطاق الوجود إلى حيز الجدل، وأن نظرية المعرفة بصورة عامة تعنى «الانتقال التام من عالم الأشياء إلى عالم الجدل والمعانى»[٢]

فلنطبق هذا الكلام على المشكلة فى صفتها العامة، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الجانب الخاص. إذا تناولنا جدلا حول نظرية المعرفة، لرأينا

(1) Epistemological Intentions.

(2) John Dewey, Experience and Nature P. 140

فى سهولة أن الجدل لايدور حول الأشياء على الاطلاق، بل يدور حول معنى وقيمة مانسميه بالمعرفة. وهذا مايتضح بصورة أقوى فى أى جدل حول حقيقة المثالية والواقعية .. فمثل هذا الجدل لايدور حول وجـود الأشـيـاء أو عـدم وجـودها .. لايقـوم حـول صـحـة أوزيف الافتراضات التى تستخدم لتفسير الأشياء،ولكنه يدور دائما حول معنى المعرفة. فصاحب المذهب الواقعى يعتقد أن المعرفة الحقة مستحيلة إلا إذا كان الشىء المعروف مستقلا عن العارف، فى حين يعتقد صاحب المذهب المثالى أن المعرفة غير ممكنة إذا كانت مستقلة تماما، أى أنها لا تتحقق الا إذا كان هناك اتحاد بين العارف والمعروف. وكل هذا الجدل كما نرى لايتصل بالأشياء ذاتها بقدر ما يتصل بعالم الجدل والنقاش وهنا يدخل المناطقة الوضعيون.

فحديث ذلك الانتقال من عالم الأشياء إلى عالم المعانى دعا المناطقة الوضعيين إلى اعتبار المشكلة برمتها لامعنى لها. فهم يرون أنه لاوجود للمقياس الحسى الذى يمكننا أن نعاير به ذلك السؤال الميتافيزيقى. ويتفق معهم «ايريان» حول هذه النقطة، ولكنه لايرى معهم مايرون من أن السؤال لامعنى له. فليس هناك ضرورة تحتم هذا مجرد انعدام المحك الحسى، لسبب بسيط، وهو أن المشكلة لاتدور حول «أشياء»، حول صورة نريد أن نتأكد من صحتها، أو حادثة تاريخية نريد أن نرجعها لتاريخها الصحيح، أو اكتشاف علمى أو غير ذلك. ولكن المشكلة تقع داخل نطاق الجدل والمعنى. ومن هنا تبرز أهمية المشكلة.

بعد هذا ينتقل المؤلف ليتناول المذهبين كلا على حدة، يناقش ماهية كل اتجاه، أين يقف وعلى أى أساس وإلى أى شيء يرمى؟ وأين يتفق أو يختلف مع الاتجاه الآخر.

● **القوة الدافعة للمثالية: الاتجاه المثالى.**

سبق أن أشرنا إلى أنه ليس من اليسير أن نضع أيدينا على تعريف بسيط مناسب لأى من الاتجاهين. فما هى المثالية مثلا؟ لو أردنا تعريفا مناسبا لما استطعنا الوصول إليه، ولكننا نستطيع أن نحدد، بقدر المستطاع، الاتجاه العام للفكرة المثالية عبر تغيراتها التاريخية، أى نحدد الخط المشترك الذى يمتد عبر هذه التغيرات. وإذا كان الأمر كذلك، وإذا كان من العسير الوصول إلى التعريف البسيط، فالافضل أن ندع أتباع المذهب أنفسهم ليحددوا لنا هذا الخط المشترك. هناك القائل بأن المثالية هى النظرية القائلة بأن العالم موجود فى العقل. ولما كان العقل لاينفصل عن القيمة، اذن فقد كان «دين انج» محقا من ناحية المبدأ حينما قال أن المثالية هى (تفسير العالم حسب معيار القيمة، أو على حد قول أفلاطون فكرة الخير) ومن هذه المقتطفات تتضح لنا المثالية الميتافيزيقية التى كانت تلون الفكر الأوربى منذ البداية.

تلك اذن هى الخطوط العريضة للاتجاه المثالى، ولكننا لكى نتفهم ذلك الاتجاه على حقيقته يجب أن ننحى جانبا تلك الفكرة الخاطئة القائلة بأن الواقعية هى السلوك «الطبيعى» للإنسان، فى حين أن المثالية هى «النقد الحديث» للمعرفة الإنسانية.

فالحقيقة أن الإنسان مثالى واقعى فى نفس الوقت. إذ أن العالم الذى يعيش فيه ذلك الإنسان ملىء بأعداد من الأشياء الحسية، ولكنه أيضا ملىء بأشياء لاتوجد الا على المستوى الفكرى. خذ مثلا: الله، الحب، المجد،الشهرة، العدالة، كلها تتصل بعالم المثل المتعالى ولكن استعداد الإنسان للقتال والمعاناة والموت من أجلها يضفى عليها صبغة أخرى. فهذه الأشياء ذاتها، فى لحظات التجربة، تصبح أكثر الأشياء «واقعية» بالنسبة لنا هذا جانب واحد من جوانب النظرية المثالية تصبح معه الأشياء مثالية وواقعية فى نفس الوقت.

أما الجانب الآخر فهو الاعتقاد بأن عالم الحواس ليس عالما واقعيا، لهذا يحاول المذهب المثالى التدرج من الأشياء الموجودة فى العقل إلى الأفكار وإن أعظم اللحظات فى التاريخ الفكرى لأى إنسان حينما يكتشف خداع حواسه، بل أكثر من هذا حينما يكتشف خداع الأفكار وتناقضها.

● المذهب المثالى فى التراث الفكرى الأوربى.

إذا غضضنا الطرف عن تشابه الفكر الأغريقى والفكر الشرقى، وجدنا أن المذهب الأفلاطونى يحمل فى طياته بذور المثالية الطبيعية. فعالم الحواس عند أفلاطون ليس هو عالم الواقع، والواقع فى نظره هومانسميه بالأفكار، وأفلاطون لا يرجع الحقيقة إلى عالم الحس المتغير، بل إن الوجود الحق فى الأفكار التى تضفى على الظواهر ما تتسم به من وجود دائم.. فالأشياء الحقيقية موجودة فى عالم فوق

الحس، عهالم المثل. وعن مـذهب أفـلاطون نشـأت المثـاليـة فى الفكر الأوربى،بمايتصل منها بالميتافيزيقا وما يتصل منها بالمعرفة.

ويأتى أرسطو ليحمل مشعل المثالية بعد أفلاطون، ولكننا نحس وجود قوة جديدة فى فلسفة أرسطو، وهى قوة المقاومة التى تبديها الواقعية. من هنا ينشأ الأزدواج الفكرى عند أرسطو بصورة لم تكن موجودة عند أفلاطون. ولكن الخط الأساسى للفكرة المثالية موجود، فالمعرفة عنده ممكنة مـادامت فى الأفكار، وخاصـة فكرة الخيـر. ويستمـر نفس الخط ظاهرا فى الفلسفة المسيحية والمدرسية التى تلتها مع بعض التعديلات التى تتطلبها الأفكار الدينية الجديدة.

ويستمر الاتجاه المثالى حتى نصل إلى العصر الحديث. ولقد قيل عن «ديكارت» و «ليبنز» أنهما مثاليان، وقيل عنهما أيضا أنهما واقعيان: فكلاهما يؤمن بوجود عالم مستقل عن العقل، ومع هذا فاللون المثالى فى تفكيرهما قوى إلى حد ملحوظ.

وإذا كان التيار المثالى قد استمر ملونا كل التراث الفكرى لأوربا فإننا نجد أختلافا بين المثالية حتى ما قبل ليبنز والمثالية بعده إلى حد ـ.عا بعض المفكرين إلى القول بأن المثالية حتى عند «ديكارت» و «لوك» هى المثالية الحقيقية، أما المثالية التى جاءت بعدهما فهى المثالية الزائفة، والواقع أن المثالية كان عليها أن تكيف نفسها مع الظروف التاريخية الجديدة، ولا أدل على ذلك التغيير أكثر من تغير مفهوم «الفكرة» ذاتها فلقد أصبحت لفظة «الفكرة» تدل على الانطباعات الحسية وترابطها

لتكوين أفكار عامة. واستتبع هذا تغير جوهرى فى مفهوم المذهب المثالى كله، ذلك التغيير الذى يرتبط عادة باسم باركلى.

وإذا تتبعنا تطور المثالية بعد ذلك وجدنا أنها مرت بمراحل أربع:

أولا: المثالية الذاتية، أو الذهنية:

كان باركلى، كما سبق أن أشرنا، الفيلسوف الأول الذى ساعد فى احداث التغيير الجوهرى فى مفهوم المثالية. وإلى ذلك التغيير يرجع ظهور المثالية الذاتية، فباركلى لايتفق مع هؤلاء الذين يرون وجود أشياء مثل الأنهار والجبال والمنازل مستقلة عن ادراك العقل، إذ يعتقد أن هذا مناف لتفكيرنا، وأنه يجب ألا يكون هناك عالمان مستقلان، واحد يمثل عالم العقل، والآخر يمثل عالم الحواس. وعلى هذا الأساس أيضا يهاجم باركلى نظرية النسخة الأخرى أو المثالية التمثيلية.

وفى رأى كثير من الفلاسفة أن باركلى لم يخدم المثالية كثيرا، فهم يرون أننا لايمكن أن نتبع تيار الذاتيةالذى ينحو إليه. ثم ان المثالية ذاتها فى رأيهم لاتتطلب بالضرورة اعتماد عالم الحواس على العقل. والنقد الموجه لنظرية باركلى يتركز بصورة عامة حول الذهنية التى يتسم بها.

ثانيا : المثالية النقدية أو المتعالية:

وقد حمل لواءها الفيلسوف الألمانى«كانت». والملاحظ أننا كلما تمعنا فى هذا الاتجاه وجدناه يتفق ويختلف إلى حد كبير مع الإتجاه العام للمثالية. «فكانت» نفسه مع اتجاهه يحيط به الابهام والغموض، أى

لانستطيع أن نحدد موقفه فى شىء من الدقة. فمثلا أطلق عليه لقب «شاهد - ان كان شاهدا على الاطلاق - المثالية المتردد». كان مترددا لأنه كان يشعر فى بعض الأحيان بقوة حجة المذهب الواقعى، وربما كان ذلك السبب فى اعتباره فى أكثر من مجال ناقد المثالية الواقعى.

ويقوم مذهب «كانت» على رفضه لمثالية باركلى الجامدة التى تقول بأن المعرفة تبدأ من الأفكار الموجودة فى العقل ثم على رفضه لمثالية ديكارت التى تبدأ بالذات. «فكانت» يرى أن فكرة الذات نفسها تقوم على تعارض بين شىء داخلى وشىء خارجى، ويساعد فى احداث ذلك التعارض وجود شىء داخلى وشىء خارجى مستقل، ولا يصبح فى امكان الذات ادراك حالتها المتغيرة الا إذا أرجعتها إلى شىء دائم فى مكان، أو بعبارة أخرى فإن الحدس المكانى يحمل فى ذاته الاشارة الحتمية إلى وجود موضوعى، أى إلى حقيقة فى مكان.

من هنا يتضح لنا مذهب «كانت»، فهو يقول أنه لا وجود لنظرية لاتعترف بوجود أشياء مستقلة عن العقل، وفى نفس الوقت لا وجود لنظرية لاتعترف بوجود أشياء مرتبطة بالعقل ومعتمدة عليه. أى أننا لانستطيع أن نسمى المثالية نقدية الا إذا اعترفت بوجود أشياء مستقلة عن العقل، ولانستطيع فى نفس الوقت أن نسمى الواقعية نقدية الا إذا اعترفت بوجود أشياء مرتبطة بالعقل.

كان، هذا هو جانب اختلاف نظرية «كانت» مع التيار العام للاتجاه المثالى، أما كيف يتفق «كانت» مع المثالية بصفة عامة، ومع باركلى

بصفة خاصة، فهذا يرجع إلى وجود العوامل الثلاثة التى تميز مثالية باركلى عند «كانت» أيضا. وهذه العوامل هى:

(أ) القول بأن عالم الظواهر الحسية ليس هو عالم الواقع.

(ب) أن عالم المثل أو الروح هو عالم الواقع، وخاصة فكرة الخير.

(جـ) أن المعرفة الحقة تعنى اتحاد العارف والمعروف.

ثالثا : المثالية المطلقة.

لم يعد للفلسفة الذهنية وجود بعد ظهور «كانت» ثم جاءت تيارات فكرية مختلفة كانت فى معظمها تحاول الاقتراب من «كانت» ومنحاه الفكرى، ومنها تيار يعتقد أنه ذهب إلى ماوراء المثالية النقدية عند «كانت» وهو تيار المثالية المطلقة.

ويرى «هيجل»، رسول ذلك الاتجاه، أن «كانت» قاد الفكرة المثالية حتى منتصف الطريق، وأنه لم يحقق الا هدفا ناقصا. بل أكثر من هذا ينظر هيجل فى فلسفة «كانت» فيراها مليئة بالمتناقضات.

فباركلى يرى أن المعرفة الأصيلةمحال إلا إذا تشابه المعروف والعارف، أو كان فكرة فى العقل، و «كانت» يرى أن هذه المعرفة محال إلا إذا كان الشىء المعروف يكونه العقل ويصوره إلى حد ما أما مع هيجل ومثاليته المطلقة فالمشكلة تختلف، فليس الأمر كيف يلتقى الشىء بالعقل فى ظل المعرفة، ولكن السؤال ماذا يجب أن تكون طبيعة موضوع المعرفة ان كانت هذه المعرفة ممكنة على الاطلاق؟ والمعرفة

الأصيلة فى رأيه لاتكون الا معرفة بالكل، وصفة الكل لاتوجد الا فى العقل إذ أننا فى ميدان لانجد الوحدة، اللهم إلا إذا فسرت الحياة على أسس روحية، أى نقلناها إلى مدار العقل. ويتبع هذا ما نادى به من فكرة الكثير فى الواحد ووحدة التناقض. ولكن المهم أن الحقيقة فى «الكل».

رابعا : المثالية الحديثة:

ويقوم هذا الاتجاه المثالى الأخير بعد أن تنهار معظم التيارات المثالية السابقة، بل فى الحقيقة «أنه يتوهج على أشلائها»، ويسمى ذلك الاتجاه بمثالية القيم. وقد ظهر ذلك التيار عند كثيرين من أتباع «كانت» و «هيجل» و «فيخت» «وفى الكتابات المتأخرة لبوزانكيه ورويس.. ويحدد أحد فلاسفة ذلك الاتجاه مبادئه قائلا «أننا لانستطيع أن نعتبر الطبيعة موجودة فى ذاتها، بل يجب أن نعتبرها عنصرا فى كل لايمكن التعبير عنه الا على ضوء القيم.. ولما كنا قد تعودنا القيم فى تجاربنا ذاتها، فإننا نحس بأنه من المستحيل أن ننظر إلى شىء مجرد من القيمة باعتباره حقيقة أو مستقلا بذاته، أوبعبارة أخرى، باعتباره كلا Reo Completa[1]. فى رأى أتباع ذلك الاتجاه أن القوة الدافعة للقضية المثالية هى هذه الاستحالة الخلقية، أكثر من أى تناقض تأملى، بوجود عالم غير معروف تماما. اذن فالمعرفة المنفصلة عن القيمة ضرب من المحال فى نظر هؤلاء

---

(1) Pringle Pattison : The Idea Of God in The Light Of Recent Philosophy P.200.

الفلاسفة. وهذا يرجعنا إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أن القوة الدافعة الأساسية للمذهب المثالى هى ارتباطه بالقيمة.

● المذهب الواقعى

وأمام هذا يقف الفيلسوف الواقعى ليدافع عن «عالم الرجل العادى» ضد رومانسية المثاليين. وفى بعض الأحيان يتسم دفاع الواقعى بنغمات من الغضب والثورة.

لكن، ماهى الواقعية وما مفهومها وجذورها؟ وكما هو الحال مع المثالية فإننا هنا أيضا لانستطيع أن نعطى تعريفا واضحا للواقعية يحدد طاقاتها بصفة عامة، وطاقتها فى أشكالها المتغيرة.

وهنا أيضا، سوف نترك الداعين للواقعية يتحدثون هم أنفسهم عن مذهبهم، وان كنا نجد صعوبة لم تظهر فى تناولنا للمذهب المثالى. فالمثالية هى العنصر الخلاق فى الفلسفة بينما تمثل الواقعية جبهة المعارضة. المثالية تبدأ الهجوم، بينما الواقعية تقوم بالرد على هجمات المثالية بالنفى، بل أكثر من هذا نجد أن كل شكل من أشكال الواقعية تحدده وتتحكم فيه التهم التى توجهها إليه المثالية فى أشكالها المختلفة.

وهنا أيضا يجرى الخط الأساسى نفسه فى كل أشكال الاتجاه الواقعى، وهو الدافع الأبستمولوجى. ونسأل أنفسنا ماهو ذلك الاتجاه العام المشترك؟ وهنا أيضا نفس الغموض واللبس وصعوبة اعطاء اجابات محددة واضحة، ولكننا نستطيع أن نسوق رأى أحد الفلاسفة

الواقعيين فى هذا المضمار[١] «أن الواقعية بصورة عامة تقوم على الاعتقاد بأن الحقيقة سابقة على معرفتها». ويتبع هذا ألا نعتبر العقل محورا تدور حوله معرفتنا ومدركاتنا، بل انه يأتى فى مرتبة تلى الحقيقة. ومن الخطأ هنا أن نعتقد بأن القول بأولوية الحقيقة يعنى أنها مستقلة عن معرفتها،لأن أى فلسفة، إذا كانت فلسفة، لابد أن تعترف بوجود علاقة بين العارف والمعروف. أن الواقعية لاتعنى مجرد انفصال العارف عن المعروف، ولكنها تعنى تحرير الوجود من سلطة المعرفة، وشتان بين المعنيين.

● الواقعية فى تطورها

وأول صور المذهب الواقعى هو «واقعية السليقة» وينادى هذا الاتجاه بأن العالم الطبيعى موجود، سواء ركزت عليه حواسنا، أم حولناها عنه. فالمتأمل فى جمال الليل يأمل أن يستمر النجم متلألئا فوقه بعد أن يغفو، وأن الانغام والروائح التى لاتسمع أو تشم سوف تستمر منسجمة وعطرة من بعد كما كانت من قبل»[٢].

وتمضى واقعية السليقة قائلة بأن الانطباعات الحسية التى تعتبر دليلا على وجود الشىء الحسى هى ذاتها أجزاء من ذلك الشىء الحسى ممتدة فى زمان ومكان، ثم ان الأجزاء الأخرى التى لم تدخل فى

(1) I Lowenberg, "Problematical Realism" Contemporary Amer ican Philosophy Vol. II, PP. 55, 56

(2) Lotze, Microcosm

دائرة الحواس، أى التى لم تلمس أو تشم، تشترك فى الخصائص نفسها التى نجدها فى الأجزاء التى وقعت فى دائرة الحس. فحينما أتذوق قطعة من تفاحة أفترض طبعا أن بقية أجزاء التفاحة - حتى لو لم أتذوقها - تشترك فى نفس الطعم وبقية الخصائص الحسية.

ثانيا: الواقعية التمثيلية Representative Realism

ماتت الصورة الأولى من صور الواقعية بسبب بساطتها وبراءتها وتعذر التأكد من حقيقة ما تأتى به الحواس. ولكنها قبل أن تموت أدت إلى ظهور تيار جديد وهو تيار الواقعية التمثيلية.

لقد قلت أن الواقعية نشأت أول ما نشأت فى صورة مقاومة للذهنية التى اتسمت بها المثالية عند باركلى، مقاومة لوجهة النظر القائلة باعتماد الحقيقة على العقل. أى أنها لا تسلم بوحدة العارف والمعروف. وهذا يؤدى بالطبع إلى تسليمها بفكرة الازدواج التى أمكن أن تؤدى فى سهولة ويسر إلى اعتبار المعرفة نسخة أخرى لشىء آخر، وأن وظيفة المعرفة وظيفةتمثيلية. ولكن سرعان ما واجه رجال مثل «ديكارت» و «لوك» و «ليبنز» مثل هذه الأسئلة : كيف نعرف مثلا أن هناك عالما مستقلا عنا؟ وكيف نعرف أن أفكارنا تعطينا معرفة صحيحةبهذا العالم؟ كيف نتأكد من أن هذه الأفكار نسخ صحيحة للأشياء المستقلة؟

وتلقت هذه الأسئلة اجابات مختلفة. فإيمان ديكارت مثلا بالواقعية كان يقوم على إيمانه بالخير عند الله. فأنا قد اعترفت بوجود الله، وأنا

أدرك أن الله لايخدع ولا يحتال، ويترتب على هذا إيمانى بأن معرفتى لايمكن أن تكون زائفة.

أما فيلسوف مثل ليبنز فكان يعترف بوجود عالم خارجى، ولكنه اعترف بأنه «لايوجد دليل قاطع على أن الأشياء المحسوسة موجودة خارجيا». ويصر على أن وجود العالم الخارجى يقوم على يقين خلقى.

ثالثا: الواقعية النقدية

ان الواقعية النقدية ثورة وخروج على واقعية السليقة والواقعية التمثيلية. فالمعرفة عند اتباع هذا المذهب مسألة حكم أو ارجاع إلى حكم، فهى ليست مسألة إيمان بموضوعية صورة العالم العادى، وليست مسألة إيمان خلقى كما يبدو عند التمثيليين، ولكنها مسألة إيمان عاقل أو واقعية عاقلة كما يسميها لويس.

رابعا: الواقعية الحديثة

نشأ ذلك الاتجاه مع الفلسفة الألمانية والأنجلو- أمريكية الحديثة. وينظر ذلك الاتجاه فى المذهب الواقعى إلى مثالية باركلى باعتبارها خصما يجب أن يحاربه، الا أن عدوه الأول هو المثالية المنطقية عند «هيجل»، ثم عند «برادلى» بعد ذلك. والغرض الأساسى لهذا الاتجاه الجديد هو أن كل معرفةتعنى وجود شىء يعرف، أى أن عملية المعرفةذاتها تعنى وجود شىء يعرف. ففى كل المعانى التى نقولها، وفى كل تفكيرنا نشير إلى موضوع للتفكير باعتباره مختلفا عن التفكير ذاته. وكل هذا يشكل عالما للحقيقةلانخلقه وإنما نكتشفه. لهذا فهو عالم

موضوعى محض يختلف عن عالم باركلى الذاتى الخالص. اذنْ فالذى يحـدث هنا أن الواقـعيـة فى ثوبهـا الجـديد تذيب الذات فى الموضـوع متجةفى النهاية إلى الآيمامن بذلك الموضوع على عكس مايحـدث فى المثالية المتطرفة عند باركلى حينما يذيب المضوع فى الذات مُتجـهـة إلى الإيمان بالذات.

● التعالى على الواقعية والمثالية وشروطه.

لقـد توصل مـعظم الفـلاسـفـة إلى أن كـلا من الاتجـاهين المثـالى والواقعى لايمكن القضاء عليه أو ابادته، ولقد شاهدنـا التباين والتعارض بين الطرفين. ولكن الحياة سنتها خلق المعارضة ثم مصالحتها بعد ذلك وهذا هو الحـال هنا. فنحن لايمكن أن نستغنى عن الواقعيـة أو المثاليـة، أنهما معا، بتضادهما وتعارضهما، ضروريتان لبقاء الحياة الإنسانيـة فكريا واجتماعيا .. هما متعارضتان، هذه حقيقة، ولكنها حقيقة لاتنفى امكانيـة التوفيق. وحتـى يمكن تحقيق ذلك التوفيق لابد أن نفـهم حقيقة التعارض، والشرائط اللازمة للاستعلاء عليه، وهذه الشروط هى:

أولا : التسليم باستحالة القضاء على أى من الطرفين أو استبعاده.

ثانيا : استحالة تأكيد هذين الاتجاهين أونفيهما.

ثالثـا: التـسليم بأن الصـراع بينـهـمـا لايمكن انهـاءه بـالوسـائل التى يتبعانها. وما يلى ذلك من ضرورة تغيير اتجاههما.

• ما وراء الواقعية والمثالية: التوفيق بينهما

سبق أن قلنا أنه لايمكن الاستغناء عن أى من الاتجاهين، وأنهما ضروريان لحركة الحياة الإنسانية فكريا واجتماعيا، وأن الحياة تخلق المعارضةثم تصالحها. أى أن التوفيق بين المذهبين ممكن نظريا وعمليا. وسوف نحاول تحقيق ذلك التوفيق على مستويات ثلاثة.

***

أولا : المستوى النفسى:

ينظر فيلسوف مثل يونج إلى المشكلة قائلا أننا إذا دققنا النظر رأينا موجات من مذهب معين تتغلب على موجات مضادة للمذهب الآخر، أو على تياره بصفة عامة. وليس السبب فى ذلك هو اقتناع اتباع المذهب الثانى بحجة المذهب الأول، بل ان السبب هو تغير الظروف النفسية المحيطة بكل من المذهبين. ويمضى قائلا أن ذلك الصراع الأبدى بين المذهبين يرجع إلى وجود نمطين من العقول: العقل المنبسط والعقل المنطوى. فالعقل الأول يحاول أن يذيب العارف فى المعروف، الذات فى الموضوع أما العقل الآخر فيحاول أن يذيب المعروف فى العارف، الموضوع فى الذات، ثم أن الصراع ينشأ فى أعماق اللاشعور. لهذا فإن أى محاولة لحل هذه المشكلة على مستوى المنطق أو الشعور تبوء بالفشل.. ان التوفيق لايصبح ممكنا إلا إذا نقلناه للمستوى النفسى.

لكن علم النفس لايستطيع أن يساعدنا إلا فى توضيح أسباب ذلك الصراع ونشأته. من هنا تظهر امكانية حل آخر.

ثانيا : المستوى البرجماتى:

يرى «وليام جيمس» أن الصراع بين المثالية والواقعية لا أهمية له وأنه يقوم على تحيز أوتعصب أساسى وهو أن المعرفة تعتمد على وجود حقيقة سابقة، ويرى «جيمس» أننا لو نحينا هذه الفكرة جانبا لأنهى الصراع نفسه بنفسه...والموقف البرجماتى هنا يقترب إلى حد كبير من موقف المناطقة الوضعيين الذين لايرون أهمية لهذا الصراع.

لكن البرجماتية بوضعها الراهن لاتعطينا حلا مناسبا، فهى لاتعطينا حلا كاملا بل شبه حل. وعلى كل حال فقد تساعدنا وجهة النظر النفسية فى الوصول إلى أعماق المشكلة ومصادرها وأسباب الصراع بين الطرفين، وقدتساعدنا وجهة النظر البرجماتية فى معرفةالمغزى الاجتماعى والثقافى لهذا الأنشقاق، ولكن التوفيق الكامل يحتاج إلى شيء أعمق من كل من علم النفس والنظرة البرجماتية.

ثالثا : المستوى الفكرى المنطقى:

وعلى هذا المستوى نستطيع، رغم معارضة يونج وفلاسفة آخرين، أن نصل إلى تحقيق ذلك التوفيق الكامل بين الاتجاهين، فهو يعنى تفهم المعارضة التى سماها يونج نفسية، وتفهم الاعتبارات التى يسميها البرجماتية عملية، وما على الفيلسوف إلا أن يستعلى على المشكلة بتفهمها.

لقد سبق أن قلنا أن المشكلة أساسا جدلية محضة،ولا يمكن أن يقوم التوفيق بين الاتجاهين المتخاصمين إلا على أساس جدلى محض أيضا.

الثقافة والمجتمع

رايموند ويليامز*

لعل من أبرز مزايا الانقلاب الصناعى فى انجلترا أنه مهد بطريق مباشر وغير مباشر لظهور طبقة من المفكرين زخر بهم القرن التاسع عشر.. فقد كان من نتائج الانقلاب الصناعى مثلا ظهور طبقتين جديدتين على انجلترا فى ذلك الوقت إلى حد كبير، هما طبقة العمال وطبقة الرأسماليين من أصحاب المصانع.

وأدى ظهور هاتين الطبقتين واحتكاكهما الشديد إلى التفكير فى قيم جديدة تختلف اختلافا أساسيا عن القيم القديمة وذلك عند التقدميين والاشتراكيين، أو التفكير فى قيم تختلف عن القيم الصناعية الجديدة بماديتها البحتة وذلك عند لمحافظين ومن تعلقوا بأهداب انجلترا قبل الانقلاب الصناعى وانجلترا فى العصور الوسطى على وجه التحديد.

---

* المجلة، العدد السبعون، نوفمبر ١٩٦٢

ومع اختلاف هذين التيارين من ناحية المبدأ، فهما يلتقيان عند نقطة واحدة، وهى كراهيتهما لانجلترا الحديثة بوجهها المادى الكالح. وقد آثار التفكير فى الحالة التى وصلت إليها انجلترا موجة بل موجات من الجدل حول نوع الثقافة التى يجب أن يتلقاها الشعب، وبخاصة الطبقة العاملة لتحقق توازنا فكريا يحميها أمام موجة المادية الصناعية .وثار الجدل أيضا حول العلاقة بين المجتمع والثقافة وهل يجب أن تنفصل الثقافة عن المجتمع أم لا..

هذه كلها مسائل يناقشها «ريموند وليامز» فى كتابه «الثقافة والمجتمع»، والكتاب فى حد ذاته أول حلقة فى سلسلة السجال الدائر اليوم فى انجلترا حول الانفصال الثقافى أو ظاهرة الثقافتين.

ويخلص وليامز إلى أن المعركة فى الواقع أضفت على القرن التاسع عشر لونا واضحا، وهو لون التناقض أو التضارب، تناقض يدلل عليه وليامز بعرضه لنماذج للفكر فى تلك الفترة من تاريخ انجلترا. فهو يسوق لنا بعض المفكرين، يعارض الواحد بالآخر، ويكتفى بدور التقرير والاستشهاد فى معظم الاحيان، فهو يسوق لنا أولا أدموند بيرك ووليام كوبيت .

والأول فيلسوف ايرلندى مشهور، وبرلمانى اشتهر بالبلاغة والقدرة الخطابية، كتب فى السياسة وعلم الجمال، واشتهر بهجومه على الثورة الفرنسية، وتوفى فى عام ١٧٩٧ . أما الثانى فهو كاتب ومصلح انجليزى، اشتهر بجولاته التى كان يقوم بها ماشيا على قدميه فى الريف الانجليزى.

وعلى الرغم من التباين الكبير بين الاتجاهين العامين لكل من بيرك المحافظ وكوبيت الشعبى إلا أنهما كانا متفقين فى هجومهما على انجلترا الحديثة بعد الانقلاب الصناعى من خلال معرفتهما بانجلترا قبل ذلك الانقلاب. فبيرك مثلا يهاجم الديمقراطية «بمعناها الحديث» بالرغم من إيمانه بأننا لانستطيع أن نعود إلى الوراء .. وزاد من حدة هجومه ماحدث فى فرنسا مع الثورة.. فهو يعترف بأن المحظور قد وقع فعلا. ولكن بيرك يحاول جاهدا أن يثبت ابتعاده الكلى عن كل ما يتعلق بذلك التيار الجديد. والنتيجة؟

النتيجة أن يصبح مثل هذا المفكر معزولا، ولكن الحقيقة التى لايمكن انكارها أن بيرك لم يكن فى يوم من الأيام ضد الاصلاح الذى نادى به فى أكثر من موضع على أساس الاستفادة من التجربة والخطأ حتى نسير من «نور إلى نور». ولكن هجومه كان موجها ضد التجديد على نطاق واسع، فالاصلاح فى نظره لابد أن يكون تدريجيا ننتقل معه من خطوة إلى خطوة ولا ننتقل معه بالطفرة.

وحينما عارض بيرك الديمقراطية كان يعارض فيها اتجاهها نحو السيطرة، ففى رأيه أن الفرد فى حد ذاته شرير، وأن حقوق الإنسان تشمل حقه فى التقيد، فهو يقول:

«ان الحكومة وسيلة توصل إليها الإنسان لتوفير احتياجاته، ويجب أن تعتبر رغبة الإنسان فى ايجاد ضابط لعواطفه ضمن هذه الاحتياجات. والمجتمع لا يتطلب اخضاع عواطف الفرد فقط، بل حتى فى الجماعة،

كما هى الحال مع الفرد، يجب ألا تحقق لهم احتياجاتهم بصفة دائمة، ويجب أن تضبط ارادتهم، وتخضع عواطفهم. وهذا لا يتحقق إلا بوجود قوة خارجهم».

وفى هجومه على الفردية المطلقة الذى أدى إلى ما نادى به ماتيو أرنولد فيما بعد، يؤكد بيرك وجود قوةأخرى، قوة الشعب، الذى يقودنا إلى الدولة. والدولة فى نظره عقد اجتماعى، عقد اجتماعى لا كبقية العقود الثانوية لتصدير الطباق أو البن أو القطن، ولكنه عقد عام مقدس، لا يرتبط به الأحياء فقط، ولكنه يضم الاحياء والأموات وهؤلاء الذين مازالوا فى عالم الغيب.

أما «ويليام كوبيت WilliamCobbett» فهو يشترك مع بيرك فى كراهيته لطبقة معينة، إذ يكره الديمقراطية كراهية بيرك لها، وحينما ترك الولايات المتحدة اثر نداءات الديمقراطية والاتحاد الفيدرالى، عاد إلى انجلترا مؤملا أن يجدها كما كانت وقت مولده..

ولشد ما كانت صدمته حينما عاد ليشاهد الملكيات الصغيرة فى الريف تنتقل إلى أيدى الملاك الكبار، ليشاهد اختفاء طبقة صغار المزارعين، واختفاء البيوت التى كان يقطنها هؤلاء الزراع سعداء، وقد ابتلعتها الملكيات الكبيرة، حينما شاهد انجلترا وقد تحولت إلى طبقتين: «طبقة الاسياد، وطبقة العاملين الاذلاء». وفى هذا يقول:

«ان العامل فى انجلترا، بالرغم من أنه قد يكون هو وأسرته مقتصدا ومتقشفا ومجتهدا بكل ما تحمل هذه الكلمات من معان، لم يعد قادرا

الآن على أن يوفر لزوجته وأطفاله الثلاثة وجبة من اللحم ثابتة على مدار العام فى حين أنه لا يتوقف عن العمل يوماواحدا، هل هذا ما يجب أن يكون عليه حال العامل؟

وهكذا يجأر كوبيت بالشكوى فى النهاية معلنا رأيه بصراحة:

«ان انجلترا تئن منذ مدة طويلة تحت وطأة نظام تجارى هو أكثر الأنظمة التجارية تعسفا».

وحينما يتعرض كوبيت لمشكلة الطبقات الفقيرة لا يقبل أبدا أنصاف الحلول، ولا يقبل أيضا أن يتدخل الدين فى علاج المشكلة بتوزيع الصدقات أو ما شابه ذلك، فالمشكلة أخطر من هذا.. انها تحتاج من جانب الدولة إلى «تدخل» فعلى، ثم يتوقع كوبيت من هذه الطبقات ذاتها أن تقاوم .ولا يعنى هذا أنه يطالبها بالالتجاء إلى العنف، ولكنه يطلب منها أن تحاول تحسين حالتها بالعمل الإيجابى. لهذا يعتبر كوبيت من أوائل المفكرين الذين أسسوا الحركة العمالية فى انجلترا.

ويبقى فى كوبيت بعدهذا جانبان هامان. هناك أولا مكانه وموقفه من التعليم العام. ففى رأيه أن الطبقة العاملة يجب أن تكون مسئولة عن التربية الخاصة بها، معتقدا أن التربية تصبح خطيرة وقاسية لو جردناها وفصلناها عن حياة هؤلاء الذين يتلقونها، إذ تضحى مجرد قوالب تصب فيها عقول الشباب. فهو يصر على ألا ينفصل التعلم عن الحدث، وأن التجربة الصحيحة تنشأ عن طريق الحياة ككل، وتمهد للأسهام بها.

والجانب الآخر فى كوبيت هواشتراكه مع عدد من مفكرى هذه الحقبة فى احترام العصور الوسطى واعتبارها مثالا يحتذى به.

وقد بدأت حركة الاهتمام بالعصور الوسطى فى منتصف القرن الثامن عشر، فكان المفكرون ينظرون إلى الاديرة على أنها نماذج لما يجب أن تكون عليه المنظمات الاجتماعية كبديل للفردية المطلقة. ولقد اهتم بيرك أيضا بهذا الجانب فى كتابه عن الثورة الفرنسية، ثم تبعهما كارليل ورسكن.

ولم يكن بيرك وكوبيت وحدهما فى ميدان التناقض الفكرى، فهناك أيضا اثنان من أهم مفكرى الحقبة وأعنى بهما: «روبرت سوذى» و «روبرت أوين» وسوذى شاعر رومانسى، كان صديقا «لكوليردج» و «وردث ورث»، بدأ حياته ثائرا مؤيدا للثورة الفرنسية وختمها محافظا يتغنى بأفضال الملكية. أما أوين فهو المفكر الاشتراكى الشهير صاحب تجربة المجتمع الاشتراكى، ومن أوائل مؤسسى الحركة العمالية فى انجلترا.

وكما كانت الحال مع بيرك وكوبيت فأننا نجد أن روبرت سوذى وروبرت أوين يتناقضان أساسا وان كانا يتفقان فى أكثر من موضع فى اتجاهيمها .وتعود أهميتهما إلى أنهما من أوائل المفكرين الاشتراكيين فى انجلترا. ظهر أثرهما بصورة واضحة فى الحركة الاشتراكية المسيحية، الا أن أوين اتجه إلى الاشتراكية والجمعيات التعاونية على حين اتجه سوذى مع بيرك وكوليردج إلى المحافظين الجدد.. وفى هذا المضمار

لايستطيع إنسان انكارأهمية سوذى وتأثيره، فما قاله فى عام ١٨١٦ كان يمكن أن يقوله الكثيرون من أبناء جيله، حتى هؤلاء الذين يهاجمونه:

«ان أخطر الشرور التى تهددنا هى الحال التى وصل إليها الفقراء.. والتى تعرضنا باستمرار لأهوال حرب طبقية سوف تنتهى ان عاجلا أو آجلابحرب حقيقية إذالم نتولها بالعلاج».

وتبلور مذهبه الاشتراكى فى قوله:

«لقد أصبح كبار الرأسماليين مثل الحيتان تلتهم الاسماك الضعيفة ومن المؤكد أن فقر فئة من الناس يزيد بنفس السرعة التى تزيد بها ثروة فئة أخرى».

وترجع كل هذه الأمراض الاجتماعية من فقر الطبقة العاملة ومرضها، إلى النظام الصناعى القائم الذى يحول صاحب المصنع والعمال إلى آلات لا انسانية فيها.

ويختتم «سوذى» كلامه فى كتابه «محاورات بين شخصيات تاريخية» بسؤال يضعه مونتسنو قائلا: هل تريد أن تفهمنى أننا تقدمنا فى اكتشافاتنا الكيمائية والآلية أسرع مما يتفق مع الرخاء الحقيقى للمجتمع؟

ويرد عليه مور:

انك لا تستطيع أن تتقدم فيهمابسرعة كبيرة، على شرط أن تسيرالثقافة الأخلاقية مع زيادة القوى المادية. هل الأمر كذلك؟

ومن هنا نرى اتفاقه مع «أوين» الذى يبدأ بتقبله لحقيقة هامة، وهى ازدياد القوة المادية التى جاءت مع الانقلاب الصناعى، ويرى فى ازدياد تلك القوة فرصة سانحة لعالم أخلاقى جديد. فهو يقف إلى جانب رجال الصناعة الجدد فيما يرون من ضرورة التغيير الذى سيطرا حتما على انجلترا. ولكنه يختلف معهم فى أن ذلك التغيير أخلاقى كما هو مادى. وكما كان الجيل الجديد من رجال الصناعة يسعى وراء تحقيق الربح المادى فقد كان «أوين» يسعى وراء هدف آخر لايقل أهمية وهو تحقيق السعادة لانجلترا. ويرى فى زيادة الثروة فرصة للاستزادة من الثقافة.

ويتفق «أوين» مع «سوذى» على أن المشاكل التى تواجهها انجلترا لا تنبع من الطبيعة البشرية ولكنها موجودة فى «بناء المجتمع» ذاته مختلفين فى ذلك مع رجال الصناعة والسياسة. ثم يؤكد بعد ذلك حقيقيتين هامتين:

أولا: أن أى تغير فى ظروف الانتاج يترتب عليه تغيير ضمنى فى الأيدى المنتجة وظروفها.

ثانيا: أن الانقلاب الصناعى كان تغييرا كبيرا من هذا النوع، أى تبعته تغيرات جوهرية فى ظروف الأيدى العاملة. ونتج عنه بالفعل ما يمكننا تسميته بالإنسان الجديد. وطبعا هاجم «أوين» هذا التغيير الجديد على أساس أن العلاقة بين العامل وصاحب العمل أوصاحب المصنع أصبحت مقصورة على مجرد محاولة كل طرف الحصول على أكبر

قدر من الفائدة من الطرف الآخر. وبعد ذلك التغيير، لم يعد أمامنا إلا أن نختار بين العالم الأخلاقى الجديد وبين الفوضى.

لقد كان ذلك التغيير المادى الجديد عميقا إلى حد جعل مفكرا مثل توماس كارليل يقول بأن الآلية أصبحت مفتاح كل شىء، آلية الانتاج المادى والفكرى. لم تعد الآلة تميز الناحية المادية فقط، بل انتقلت العدوى إلى ميدان الفكر والروح، وأصبحت القاعدة، كما تصورها «أن مالا يمكن فحصه وفهمه آليا لا يمكن فحصه وفهمه على الاطلاق».

ولم يكن كارليل فى نقده للمجتمع بصورته المادية الجديدة ينادى برفضنا لهذا المجتمع،وإنما كان يدعو إلى تحقيق توازن بين قوتين: الخارجية والداخلية، حتى يتسنى للفرد أن يحقق حريته التى ناضل من أجلها طويلا.

وكان احساس كارليل بتغلب القوة المادية يلون تفكيره شعوريا أولاشعوريا ،فهو إذ يتحدث عن البطل يضعه أمام أعيننا فى صورة الإنسان القوى المهيب المطاع. ويرجع السبب فى ذلك إلى عامل نفسى محض، وهو أحساس كارليل بضعفه وحاجته إلى القوة والسلطة. أى أن تصوره للبطل فى ضوء الإنسان القوى ليس فى الواقع إلا تفريغا لضعفه هو فى صورة قوية. وحينما يتعرض كارليل لمبدأ Laissez Faire يهاجمه بشدة على أساس أنه كان مناسبا كلية للقرن الثامن عشر. أما أن نحاول تطبيقه على القرن التاسع عشر فهو مالا تحتمله الظروف الجديدة.

ولقد كان من نتائج ذلك المبدأ فى القرن الثامن عشر أن شاهدنا الثورة الفرنسية، ثم الحرب وما أحدثته من زلازل جوهرية غيرت خريطة أوربا، وربما قام رفض كارليل للديمقراطية على أساس أنهاصورة أخرى لذلك المبدأ. ففى ظل هذه الديمقراطية يختفى النظام والحكومة ويصبح الأفراد أحرارا فى السعى وراء مصالحهم. لهذا فدعوته الدائمة أمام طغيان الديمقراطية السياسية هى المطالبة بزيادة سلطة الحكومة وسلطة النظام،وذلك لصالح الطبقة العاملة ذاتها، فالأعمى، فى نظره، لابد أن يقاد. وهذه هى الحال مع الجاهل، إذ أن من حقه أن يقوده العاقل المستنير.

فالأمر كله فى رأيه يحتاج لضابط قوى، هو الحكومة فى الميدان السياسى. أما فى ميدان الأدب فإن كارليل يقودنا إلى ما ساقه أرنولد بعد ذلك عن ضرورة وجود طبقة من المثقفين تقود المجتمع فى مجالات الفكر والفن تماما كما يقوده رجال الصناعة والرأسماليين فى ميادين الاقتصاد.

الفنان الرومانسى

شهدت هذه الفترة اذن تغيرات جوهرية هزت انجلترا وأوجدت قيما جديدة فى مجالات الاقتصاد والسياسة والفكر والمجتمع. لكن أين يقف الفنان من هذه التغيرات؟ هل أغلق الفنان على نفسه نوافذ برج عاجى وانهمك فى الخلق فى معزل عن التغيرات التى تدور حوله؟

هناك تعريف شائع يقول أن الفنان الرومانسى يعبر عن جمال الطبيعة وعن عواطفه الذاتية. وحينما يذكر ذلك التعريف جمال الطبيعة

يؤكد ويركز على حقيقة خطيرة،وهى جمال الطبيعة بعيدا عن لمسات الآلة وطغيان المادة، جمال الطبيعة الذى لم تفسده التيارات الجديدة مع ذلك الانقلاب الصناعى، ثم انه يؤكد أيضا انفصال العواطف الذاتية عن طبيعة الإنسان فى المجتمع، انفصال بين اهتمام الشاعر بجمال الطبيعة واهتمامه بالحكومات ومجريات الأمور.

والواقع أن فى ذلك التعريف،على هذا الاساس، تجن على الشعر الرومانسى وذلك لعدة أسباب:

أولا : أن ذلك الانفصال بين الاحساس الفردى والاحساس بالجماعة وطبيعة الفرد فيها لم يظهر إلا فى أواخر القرن التاسع عشر، أى فى الفترة التى ظهر فيها التعريف الحديث، فى الوقت الذى ظهرت فيه الحركة الرومانسية فى العقد الأخير للقرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر.

ثانيا : أن التغيرات التى جاءت مع الانقلاب الصناعى كانت من القوةوالعمق لدرجة لم تستطع معها أبراج الفنانين العاجية أن تصمد أو تقاوم، فقد سبق أن قلت أن هذه التغيرات كانت جذرية، وكان لابد أن تسهم فى تشكيل شخصيات الفنانين الرومانسيين. أى بعبارة أخرى، كانت التيارات الجديدة من القوة والعمق لدرجة أن أندمج فيها المستويان العام والخاص حتى أصبحت التجربة العامة تجربة فردية، والتجربة الفردية تجربة عامة. وترتب على ذلك أن أصبح التعبير الذاتى المحض حكما عاما لأنه تجربة مشتركة عاشها الجميع تقريبا.

ويستشهد ويليامز على ذلك بقوله أنه حينما حدثت الثورة الفرنسية كان «بليك» في الثامنة والثلاثين من عمره، و «وردث ورث» في التاسعة عشرة، و «كوليردج» في السابعة عشرة.

ثالثا: ان الفنان لا يعيش في فراغ أو عدم، وأن من الشطط القول بانفصاله عن البيئة التي يعيش ويكتب فيها. بل اننا نستطيع أن نستخلص بعض التطبيقات السياسية في أكثر من قصيدة رومانسية، وأننا نستطيع بسهولة أن نتابع انتقال شاعرين مثل «وردث ورث» و«كوليردج» من التحمس السياسي الذي ينطق به شعرهما المبكر إلى التحفظ والهدوء، في شعر الفترة الناضجة من حياتهما. وإلى جانب الناحية السياسية نجد أيضا النقد الاجتماعي.

ولكن ريموند ويليامز يقف عند نقطة في منتهى الخطورة. صحيح أن الفنان يتأثر بالتيارات الفكرية والاجتماعيةمن حوله، ولا ينكر هذا ناقد أومفكر. ولكن الشيء الذي نسيه ويليامز هو مقدار اءثر العمل الفني، كعمل فني، بما ورد فيه من تيارات سياسية واجتماعية وغيرها. فقد تحدث ويليامز في الواقع عن جانب واحد للمشكلة، وهو جانب الخلق الفني ذاته، وإلى أي حدنستطيع أو لا نستطيع تحقيق الانفصال، ولكنه لم يناقش الجانب النقدي: هل يجب عليّ كناقد أن أبني حكمي - إذا جاز لي أن استعمل هذه الكلمة - على قدرة العمل الفني على عكس هذه التيارات المذكورة؟

ماذا يجب أن أتوقعه من الفنان؟

فى الواقع أنه إذا كـانت لدى الفنان قـدرة على التـعـبـيـر عن هذه التيارات ـ وغالبا ما تكون لديه هذه القدرة ـ فإننا يجب ألا نقيم حكمنا أو نقـدنا على أسـاس هذه التـيـارات فـهى، كـتـيـارات فكرية وسـيـاسـيـة واجتماعية، منفصلة عن كيانها الفنى، لها ميادينها ومقاييسها الخاصة بها.

ولقد استتبع هذه التغيرات الاساسية فى الحياة تغيرات أساسية أيضا فى مـفـهوم الفن والفنان، ومكانتـهـمـا فى المجـتمع. إذ أننا قـبلَ ذلك كنا نرى الفنان مقيدا بموانع الحماية الفنية. كان الفنان لايستطيع أن يخرج أنتاجه إلى حيز النور إلا إذا استطاع أن يقنع أحد النبلاء بتبنيه فنيا والا تضور جوعا وحينما يخرج عمله بعد ذلك إلى حيز القراءة كانت دائرة القراءة مغلقة على صحبة النبيل ورفاقه، نتج عن هذا جانبان هامان فى حياة الفنان قبل الانقلاب الصناعى:

أولا : كان على الفنان أن يرضى حـاميه الأدبى على الأقل، ان لم يتملقه، إذ ماذا يتوقع المرء من أمير الشعراء مثلا! كان ينتزع من نفسه القدرة على الكتابة فى المناسبات والمجاملات، وفى الوقت نفسه يحد من عـواطفه هو ويؤجل مـا يود أن ينطق به. فـأصـبـحنا نحس التكلف والصنعة وانعدام العاطفة الشخصية.

ثانيا : كان اتصال الكاتب بجمهوره اتصـالا مباشرا شـخصيا فقراؤه غالبا هم أصدقاء النبيل وندماؤه، وكان عليه أن يكتب تبعا لما يتلقاه شخصيا من نقد وتقريظ.

ثم جاء الانقلاب الصناعى بطبقة جديدةقدر لها فيما بعد أن تصبح أقوى سلطة فى المجتمع، ومن هذه الطبقة ظهرت طبقة القراء الجديدة. وأخذت دور النشر فى الظهور والانتشار لتسهم فى توسيع دائرة القراء الجدد.

وأعطى هذا كله الفنان احساسا بالاستقلال والتحرر، ليصبح قادرا على التعبير عن نواح لم يكن بمقدوره أن يعبر عنها من قبل. ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أن الشعراء الذين كانوا يعتمدون على الحماية الأدبية كانوا يكتبون أشعارا رديئة أوغير جيدة. فهناك شعراء عاشوا تلك التجربة وأبدعوا أيما أبداع. وما على المرء إلا أن يقرأ أشعارفنان مثل «جون دريدن» ليعرف صدق هذا القول. ولكن المهم أن العلاقة بين الفنان وقارئه طرأت عليها تغيرات جوهرى، فأصبح يتعامل مع دائرة أوسع من القراء، بطريق غير مباشر، يترك له حرية الحركة والابداع.

إيهاب حسن... والخروج من مصر*

«الحياة، إننا ننزلق إلى حياة. ونختار حياة أخرى. وتفرض علينا حياة مختلفة ، ثم نستيقظ ذات يوم لنجد أنفسنا فوق شاطئ بعيد، أننا نشقى طول العمر لنصنع أنفسنا ، أو لنعيد صياغة العالم، وقد يحالفنا الحظ ونعثر على ساعة رائعة من الزمن تنسينا كل آلامنا» .

إيهاب حسن

«ايهاب حسن» أستاذ أمريكى مصرى، ترك مصرشابا فى الحادية والعشرين من عمره ليكمل دراسته العليا فى مجال الهندسة، بعد

(*) إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٩١ .

حصوله على بكالوريس الهندسة من جامعة القاهرة فى يونيو ١٩٤٦ . وكان سفره إلى الولايات المتحدة بعد تخرجه بشهرين فقط. لكنه سرعان ماتحول عن دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب الأمريكى. وقد أصبح الرجل منذ منتصف السبعينات، واحدا من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة، وواحدا من علامات الطريق فى تاريخ مابعد النقد الحديث.

ولعل من أبرز إنجازات «ايهاب حسن» فى هذا المجال نجاحه الكبير فى تحويل دفة النقد من العمل الأدبى إلى المتلقى أو القارئ، وهو إنجاز أعتبر ثورة كاملة ضد مدرسة «اليوت» التحليلية التى سيطرت على الحياة الفكرية الغربية منذ العشرينات حتى منتصف الخمسينات. لقد نجح «ايهاب حسن» فى وضع نهاية لما أسماه بالأرستقراطية الفكرية التى كانت تركز على المعنى الداخلى للعمل الأدبى، وقدم بديلا لتلك النظرة (من داخل العمل)، التى غرسها، «اليوت» لسنوات طويلة. وكان البديل الجديد الذى أكده «إيهاب حسن» نظرة قائمة على أن الدلالة الحقيقية تكتمل عند المتلقى الذى يمثل حضورا أساسيا فى عملية التذوق. وبدلا من معنى (داخلى) خاص، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية، وباختلاف الأنساق الثقافية والاجتماعية لهؤلاء المتلقين من ناحية أخرى.

وفى نفس الوقت ظل «ايهاب حسن» منذ أول دراسة له عن الرواية الأمريكية (نشرت عام ١٩٦١) حتى أوائل التسعينيات، يؤكد أهمية دور

الناقد فى الحوار الحضارى. وقد أكد فى محاولاته المستمرة لنحت دور ايجابى للناقد فى تعامله مع النص الأدبى أن الناقد ليس مجرد صانع للأحكام أو حارس عليها. وقد وصل حرصه على تأكيد الدور الإيجابى للناقد إلى حد محاولة إثبات أن لغة النقد ليست أقل إبداعا من لغة الأدب، وقد دفعته محاولة تأكيد وعى الناقد بلغته، بنفس الدرجة التى يعى المبدع فيها لغته، إلى بعض المبالغات التى تتسق مع المزاج الأمريكى فى جنوحه أحيانا إلى المبالغة فى تأكيد كل جديد أو غريب.

صحيح أن «إيهاب حسن» لم يرتبط اسمه ارتباطا وثيقا بهذه المدرسة النقدية أو تلك من مدارس ما بعد النقد الحديث مثل «ياكبسون» و «ويليك» و «دريدا» و «إيجلتون». لكن الثابت أنه فى الوقت الذى كان فيه النقاد ينسلخون عن المدارس النقدية الحديثة، ليقدموا البنيوية ثم التفكيكية، ظل «إيهاب حسن» يمثل تيارا منفردا يجمع كل شتات المذاهب الجديدة المعاصرة، فى ثورتها على المدرسة التحليلية وتأكيد فشلها فى التعامل مع النص الأدبى. بل إنه بالرغم من تأكيده المستمر على دور اللغة وسطوة الكلمة، إلا أنه لم يرتبط أيضا بأصحاب الاتجاه المنادى بالتفسير اللغوى للأدب. ويبقى الرجل لسنوات طويلة مرجعا ثابتا وخلفية راسخة يشير إليها النقاد المعاصرون على اختلاف مذاهبهم، ويرجعون إليه فى أكثر مايكتبون.

وقد نشر «إيهاب حسن» منذ عامين أو ثلاثة، سيرته الذاتية بعنوان (الخروج) "Out of Egypt" وهى سيرة مقتضبة بشكل واضح،

وتركز على بقايا ذكرياته عن السنوات العشرين الأولى من حياته فى مصر. والواقع أن غربة الرجل امتدت إلى أربعين عاما بعد الرحيل لم يعد فيها إلى مصر مرة واحدة، ومن ثم فإن ذكرياته تلك، لاتتعدى أن تكون بالفعل شظايا ذكريات ممزقة لا تشكل صورة متكاملة لسنوات التكوين الأساسية فى حياته. ورغم ذلك التمزق الواضح الذى يفجع الباحثين عن سيرة ذاتية تقليدية تتضح فيها خطورة السرد والتتابع الزمنى، إلا أن ما يقدمه «إيهاب حسن» يعتبر تسجيلا دقيقا للصورة الداخلية والتركيب النفسى للرجل، ويجيب بصورة كافية عن التساؤلات الأساسية حول أسباب الخروج وأسباب الابتعاد عن مصر. لقد وصل الأمر بـ «إيهاب حسن» إلى درجة الخوف من العودة فعلا. وقد لمست ذلك الأمر الغريب بنفسى منذ مايزيد عن عام، حينما وجهت إليه دعوة لزيارة كلية الآداب بجامعة القاهرة، وكنت آنذاك أشرف بعمادتها، ثم واصلت الاتصال به من موقعى الجديد فى واشنطن، لأرتب له تفاصيل برنامجه فى مصر. وقد تم كل شئ وأعدت جميع ترتيبات الزيارة، أو العودة المؤقتة إلى مصر. وفى اللحظة الأخيرة اعتذر الرجل عن عدم زيارة مصر، رغم أنه، حسب ماجاء فى السيرة، جال حول العالم ثلاث مرات. إنه الخوف من العودة والخوف الذى أتحدث عنه هنا، لايعنى أن الرجل ارتكب فى ماضيه مايخشى عواقبه، أو أخطأ فى حق مصر فى حاضره، لكنه خوف العودة إلى ماض بعيد. وهنا تبدو حساسية «إيهاب حسن» كناقد ومفكر، فالرجل يبدو وكأنه يعانى من إحساس قوى بالذنب، يطغى على بعض الانتقادات السطحية التى تتسلل إلى

صفحات سيرته الذاتية بين آن وآخر، بل إنه يتعمد إخفاء شعوره بالذنب، بتصريحه المذكور عن رغبته فى عدم العودة إلى مصر. لكنه شعور أقوى من أن تخفيه بعض المكابرة التى يعبر عنها بين آن وآخر:

«لقد ظللت لفترة طويلة بعد رحيلى عن مصر أشاهد حلما مفزعا متكررا. كنت أحلم بأننى أرغم على العودة إلى مصر لأكمل مهمة صغيرة ما ـ كإغلاق باب تركته مواربا، أو إطعام طائر الكناريا، أو الهمس برسالة ما.... كان الحلم مليئا بالإحساس ـ داخل الحلم نفسه ـ بأننى شاهدته من قبل، ثم بالإحساس ـ داخل الحلم أيضا ـ بأن الأمور ستحل بطريقة ما، ولن أحتاج للعودة. وبدأ تكرار الحلم يقل مع مرور السنين... وعلى قدر ما أذكر، لم أعد أشاهد الحلم الآن. ترى، هل حالة اللا حلم هذه نوع من الخداع؟!».

ومع ذلك، فإن الاكتفاء بالمعنى السطحى لهذه الكلمات باعتبارها تجسيداً لخوف «إيهاب حسن» من العودة، يعيدنا إلى التسلسل النفسى لسياق الخروج، منذ ذلك اليوم من شهر أغسطس عام ١٩٤٦، حين حملته الباخرة بعيدا عن شواطئ بورسعيد متجهة إلى نيويورك، إذ أن ذلك الخوف السطحى من العودة يدفع بعضنا إلى الحكم القاسى بأن «إيهاب حسن» يتنكر لمصريته وينكرها، ورغم أننى لم ألتق بالرجل ولو مرة واحدة فى حياتى، بل رغم استعدادى المبدئى لتصيد أخطائه، إلا أن القراءة المتأنية للسيرة لاتؤكد رفض الرجل لمصريته أو تنكره لها. والقراءة المتأنية تلك هى ماتحتاجه هذه السيرة الذاتية، حتى نصل إلى

صورة ذهنية متكاملة لمفكر كبير، وهى صورة تسمو بشكل واضح فوق حدود المكان وانتماءاته الضيقة، وهى انتماءات قد تدفع بعضنا إلى الحكم المتسرع على «إيهاب حسن» ـ ثم رفضه بالتالى ـ فى ضوء مايقوله عن مصر الماضى والحاضر. بل إن انتقادات «إيهاب حسن» لمصر فى حقيقة الأمر، هى محور تبرئته الكاملة من أية أحكام وطنية عاطفية بالعقوق أو التنكر لمصر. فالرجل لايتنكر لمصر الماضى بقدر ماينكر طبقة ويرفض طريقة حياة، طبقته وطريقة حياتها، متأرجحة بين قيم الأرستقراطية والبرجوازية التافهة، بين الجذور التركية والرطانة الفرنسية. وحينما ينتقل إلى الحديث أحيانا عن مصر الحديثة، فهو لاينكر أنه لايعرف عنها شيئا، وأن معلوماته عن الزحام وأزمة المواصلات بالقاهرة مأخوذة عن المراسلين الأجانب فى مصر. بل إنه حينما يذكر مصر ماقبل الثورة يذكر مصر «فاروق» والإقطاع ولايخفى رفضه الكامل بل احتقاره الواضح لـ «فاروق» ومايمثله من قيم فاسدة فى تاريخ مصر. وأحكامه القاسية على «فاروق» أقسى عشرات المرات من تلك الإشارات السلبية العابرة التى عرض فيها لمصر «عبد الناصر».

لنعد إذن لهذه الشذرات من الذكريات لنحاول تجميعها فى صورة شبه متكاملة عن «إيهاب حسن»، وهو تجميع افتتن به إيهاب حسن الناقد منذ البداية.

حين سئل «إيهاب حسن» منذ بضعة أسابيع من جانب أستاذ مصرى شاب، عن مولده ونشأته فى مصر، أجاب الرجل بلا تردد: «لقد كان مولدى فى مصر حدثا عارضا». وقد أدت تلك الإجابة إلى إحساس مكتوم بالغضب لدى الأستاذ المصرى الغيور على مصريته، إذ اعتبر تلك الإجابة تنكرا من جانب «إيهاب حسن»، وانكارا لمصريته. والواقع أن هذا أيضا هو نفس الاحساس الذى خرج به عدد من القراء المتحمسين الذين أتيحت لهم قراءة كتاب «إيهاب حسن» الأخير.

لكن الحقيقة أن ذلك الحكم على الرجل بالتنكر الظاهر لمصريته، حكم يتسم بالعجالة. وحتى نصل إلى حكم موضوعى، أو شبه موضوعى، لايتهم الرجل بالخيانة، يجب مناقشة الخلفية الأساسية التى ثار عليها «إيهاب حسن» ورفض العودة إليها فى مصر، مع الأخذ فى الاعتبار بالطبع، أن إحساس المرء بالذنب إحساس مر يتضاعف ويتضاعف بمرور الزمن، فكلما مرت السنوات كلما زاد رفض «إيهاب حسن» العودة لمصر. هكذا تبدو الأمور، على السطح على الأقل، لكن الواقع أنه كلما مرت السنوات كلما زاد خوف «إيهاب حسن» من تلك العودة.

الأسئلة التى يجب محاولة الرد عليها قبل إصدار حكم ماعلى «إيهاب حسن» هى على وجه التحديد: لماذا خرج الرجل من مصر؟ وما هو الواقع الذى كان يرفضه فى مصر عام ١٩٤٦ على وجه التحديد، والذى دفعه إلى الخروج؟ ماهى التركيبة النفسية والفكرية

لشخصية «إيهاب حسن» آنذاك، واليوم؟ إذ أن تلك التركيبة هى التى دفعته للخروج من مصر وهى التى تدفعه الآن إلى البقاء بعيدا عنها.

دعونا نبدأ بالتفسيرات الظاهرة ونتحرك نحو التفسيرات الأكثر تعقيدا وعمقا. من الناحية السياسية المحضة فإن عداء «إيهاب حسن» للاستعمار الانجليزى من جهة، ولـ «فاروق» من جهة أخرى، يؤكده الرجل ويكرره فى أكثر من موقع فى سيرته الذاتية. فهو يذكر بالتفصيل الدقيق المظاهرات الطلابية التى اجتاحت مدينة المنصورة مثلا، ترحيبا بزعيم الوفد آنذاك «مصطفى النحاس» فى تحد صريح لتعليمات الحكومة والمحافظ الذى يتصادف أنه كان والد «إيهاب حسن». وهو يذكر تلك المظاهرات العنيفة التى خرجت تطالب بالاستقلال التام أو الموت الزؤام. وهو يذكر بالطبع كيف كان ولاؤه مشتتا بين حبه لوطنه وطاعته لوالده المحافظ، الذى كان عليه أن يمنع خروج الطلاب فى مظاهرات التأييد لـ «مصطفى النحاس». أما كراهيته لـ «لفاروق»، وهى كراهية تقترب بشكل واضح من الاحتقار الصريح، فهو يعبر عنها فى أكثر من موقع فى سيرته الذاتية:

«بعد الملك «فؤاد» جاء الملك «فاروق» أى مسخ للجينات يمكن أن ينتج عنه مثل هذين النقيضين؟ لقد استطاع «فاروق» بقامته الرشيقة وحركته المتماسكة أن يملك القلوب. كان ذلك قبل أن يتحول إلى برميل منتفخ من الشحم».

كان «إيهاب حسن»، شأنه فى ذلك شأن كل شباب مصر منذ ثورة ١٩١٩ على الأقل مسيساً تماما. وكان وعيه السياسى يصب فى اتجاه واحد محدد وهو حب جارف لمصر ورفض كامل للاستعمار الإنجليزى. وكانت تلك أكثر درجات وعيه السياسى نضجا، لاتزيد ولاتقل. لكن الإنسان بطبيعة الحال لايترك وطنه لحبه الشديد له. وهذا يدخلنا فى الدائرة التالية، وهى دائرة واضحة محددة المعالم أيضا، ونقصد بها انتماء «إيهاب حسن» الطبقى، أى انتماءه إلى أسرته، ثم انتماء تلك الأسرة إلى طبقة اجتماعية بعينها. وتلك الدائرة على وجه التحديد هى التى تفسر هروب «إيهاب حسن» من مصر قبل أى شئ آخر، والواقع أن «إيهاب حسن» فى نقده المر لهذه الطبقة يسمو فوق الولاء الشخصى أو الانتماء الفردى ليقدم شريحة اجتماعية مريضة فى صراحة وقسوة واضحتين، لايرحم فى ذلك والديه أو يستبعد أقرباءه من أعمام وعمات وخيلان وخالات.

يذكر مثلا أحد أعمامه الذى كان وزيرا للداخلية وذا سن ذهبية براقة.

ذات يوم أرغم طباخه على شرب وعاء الحساء الساخن، وسط دهشة اثنى عشر ضيفا كان الحساء قدم لهم فى غير دوره. وهو يذكر إحدى عماته التى «تزوجت من رجل يقل عنها منزلة، «وبقيت لا أعلم بوجودها حتى سن الخامسة والخمسين». ويذكر أيضا أحد أخواله الذى

كان «ملهما عجولا، مخبولا أحيانا، عاش ضحية المقامرة وتخلص من حياته بيديه فى نهاية الأمر. «ذات مرة رأيته يجرى داخل البيت عاريا وزوجته تجرى خلفه وخصلات شعرها المجدول تتطاير فى الهواء وسكينة المطبخ فى يدها وهى تصيح: لقد خسر مرة أخرى، سوف أقطع له بتاعه».

تلك هى الأسرة التى كان معظم رجالها يتبوءون مراكز مرموقة فى الدولة آنذاك، وهى مراكز أعطت هؤلاء الرجال من الملالة أكثر مما اعطتهم من القوة. أما أراضيهم الزراعية فقد كانت تدر عليهم دخلا طيبا: «كان أعمامى ينفقونه على النساء الزرقاوات العيون فى بودابست وأخوالى يخسرونه على موائد القمار فى مونت كارلو».

وحينما يخرج «إيهاب حسن» من دائرة الأسرة المحددة إلى دائرة الطبقة الأكثر اتساعا، تبدو قسوة انتمائه الطبقى، وبصورة أكثر تعقيدا وعمقا، فى تحديد عناصر الطرد التى دفعته إلى الهروب أو الخروج من مصر. والواقع أنه يحتفظ بأقسى نقد ممكن لتصويره للطبقة الاجتماعية التى دار فى فلكها، حينما كان طالبا فى المدرسة السعيدية ثم فى كلية الهندسة. ورغم أن والده كان قد ترك المناصب العامة منذ منتصف الثلاثينيات، إلا أنه ظل ينتمى رغم أنفه إلى طبقة المترفين المرفهين. وحينما يتحدث «إيهاب حسن» عن فراغ تلك الطبقة وتفاهتها يبدو وكأنه يقول لنا جميعا: تلك هى الطبقة التى هربت منها. وهو يتحدث هنا عن

جيل الشباب من حوله والذين كانوا يرتادون دور السينما للاستعراض الفارغ قبل أى شئ آخر:

«فى أثناء الاستراحة كانوا يتبخترون فى الممرات، أو يزورون أصدقاءهم فى اللوجات وهم يكشفون عن خواتمهم الذهبية.. وبعد ذلك كانوا يقودون عرباتهم المكشوفة إلى (جروبى)، وأثناء تجرع الويسكى أو تناول الكاساتا كانوا يناقشون سيقان النساء: سيقان «أن ميللر» و «جنجز روجرز» و «بيتى جرابل». فيما بعد كانوا يلعبون القمار فى نادى السيارات الملكى أو يلتقون بعشيقاتهم من الراقصات اليونانيات والإيطاليات اللواتى كانوا يستأجرون لهن جرسونيرات هادئة. وفى اليوم التالى كانوا يستيقظون فى موعد الغداء، ليشغلوا أنفسهم فى النوادى والمقاهى حيث يقومون ببعض الاتصالات الهامة. وكانت مناقشاتهم تدور بلا استثناء حول الجنس والنقود، وهى موضوعات كانوا يتداولونها بتفصيل مرح ممل وبذئ».

ذلك هو الفراغ الذى غلف حياة شباب الطبقة التى كان «إيهاب حسن» ينتمى إليها، وهو الفراغ الذى يصب فيما بعد، من وجهة نظره، فى الفساد الإدارى فى مصر. والواقع أن ذلك الفراغ الخانق والقاتل للقدرة على الابتكار والتجديد، هو الذى دفع «إيهاب حسن» مبكرا إلى التفكير فى التغيير. وتتعقد خطوط الصورة بشكل متزايد فى محاولتنا لتكوين الواقع النفسى لذلك الشاب:

«وهكذا تحـولت من النقـيض إلى النقـيض، وهو مـايقـدر عليـه المراهقون فقط. كنت أتأنق فى ملبسى أحيانا وكنت أحتقر جميع أشكال التظاهر الخارجى، لكننى كنت حـريصـا على إظهـار احـتـقـارى وهكذا كنت أتأنق فى ملبسى لا عن رغبة فى إرضاء الآخرين، بل عن رغبة فى الابتعاد، بل الاغتراب ـ ربما إعادة التشكيل؟».

ومع اتسـاع الدائرة مـرة أخـرى، ينتـقل «إيهـاب حـسن» إلى الواقع المصرى العام وعلاقة الحياة فى مصر بالتطور. فهو يقول ـ ولا أظن أنه يتـجنى فى ذلك كـثيرا ـ إن الثـورة الزراعـية الأولـى حدثت على جـانبى النيل فـى مـصـر، لكن المشكلة أن النيل ظل، منذ بداية تـاريخ مـصر، ينبض فى كل عام، وظل الفلاح المصرى حتى اليـوم ـ حتى الأربعـينيـات على الأقل ـ يسـتـخـدم نفس أدوات الزراعـة التى عـرفـهـا الإنسان منذ العصر الحجرى، هى الفأس والشادوف. لكن المشكلة هنا، على حد قوله، تتمثل فى رتابة الحياة فى مصر، فكل شئ يتكرر وكل شئ يحدث من جديد باستثناء التغير. أى أن مصر لم تمر بتطور حقيقى منذ بداية الثورة الزراعية الأولى التى عرفها الإنسان حتى الآن!!

لكن أخطر الخطوط وأكثرها تأثيرا فى قرار «إيهاب حسن» بالخروج من مـصـر هو خط الاغـتـراب الأسـاسى الذى وجـده يحكم حـياتـه منذ الطفولة. لقد ولد فى طبقة عليا يجيد أفرادها اللغة أو اللغات الأجنبية أكثر من إجادتهم العربية، ويجمعون أموالهم فى مصر، كما سبق أن بينا لينفقوها على النساء فى (بودابست) أو على موائد القمار فى (مونت

كارلو) . لهذا يذكر «إيهاب حسن» بعض التفصيلات ذات الدلالة الهامة في تركيبته النفسية. فهو يذكر مثلا أن الصبية الصغار كانوا يطاردونه في الشوارع وهم يرددون في الحاح: «بقشيش ياخواجة» لأنه على مايبدو كان افرنجي التقاطيع والبشرة. ثم يذكر مرة أخرى حينما كان طالبا في مدرسة السعيدية الثانوية، وتفوق في امتحاناته ووصل ترتيبه إلى الثاني في فصله، وحينما تقدم ناظر المدرسة ليهنئ الثلاثة الأول كعادته، فوجئ برسوب الثاني في اللغة العربية فعاتبه متسائلا: «لماذا يابني، هل أنت رومي؟» وحزت الصفة في نفس «إيهاب حسن»، لكنها أكدت غربته مرة أخرى في هذه المرحلة المبكرة من حياته، ومهدت لمنفاه الاختياري المبكر داخل النفس في مصر، ثم منفاه الاختياري الفعلي خارج مصر فيما بعد.

لهذا كله لانعجب حينما يعبر «إيهاب حسن» عن كرهه الشديد للحيوانات، وخاصة الأليفة منها، فهو يكره فيها استسلامها للأسر وعدم رغبتها في المقاومة، ولهذا لايتردد في الاعتراف بأنه تعلم القسوة في صباه، وتعلم حب البارود أثناء رحلات الصيد التي صاحب فيها والده، وهي قسوة غذتها كراهيته للحيوانات، وخاصة بعد أن توضع في الأقفاص المغلقة، أي حينما تستسلم لواقعها وتتوقف عن محاولة الهرب.

تلك هي مكونات واقع «إيهاب حسن» الاجتماعي والنفسي، وهي المكونات التي طردته في قسوة خارج مصر، فلم يستطع أن يتقبل واقعا اجتماعيا لايعرف التطور، ولم يستطع أن يتعايش مع طبقة تتحرك داخل فراغ عدمي، ولم يتصور نفسه حيوانا أليفا يتقبل الأسر داخل

قفص، حتى ولو كان ذلك القفص هو رفاهية طبقته العليا. وفى الصفحات الأخيرة من سيرته الذاتية يؤكد أسباب رحيله عن مصر:

«ماذا إذن كنت أؤمل اكتشافه فى أمريكا؟ لم تكن القداسة بالطبع، بل المجال وانفراج الزمان والتاريخ المتطور. كنت أبحث أيضا عن مجال خاص أستطيع داخله التغيير، أن أنمو، لأننى لم أرض بما توقعته لحياتى فى مصر الخالدة، لهذا رحلت، بل هربت».

كانت تلك إذن عوامل الطرد القوية التى كانت تدفع «إيهاب حسن» خارج مصر. لكنها لم تكن الوحيدة المسئولة عن تحديد مستقبله، فقد كانت هناك قوى جذب مقابلة، أبرزها قوة جذب الحلم الأمريكى.

يرتبط كره «إيهاب حسن» للاستعمار الإنجليزى بإعجابه المبكر بألمانيا، ممثلة فى «روميل» الزاحف على مصر من ناحية الغرب مكتسحا القوات الإنجليزية. وهو يقول صراحة إن إعجابه المبكر بألمانيا قائم على أن (عدو عدوى صديقى)، لهذا كان يرى فى «روميل»، شأنه فى ذلك شأن عدد كبير من شباب مصر آنذاك، المخلص والمنقذ. لكن هزيمة ألمانيا على يد القوة الدولية الجديدة، وهى أمريكا، حولت أحلام الشباب فى اتجاه المنقذ الجديد. وهو يصف ذلك التحول السريع بين أبناء طبقته الذين بدءوا يحتسون الكوكاكولا ويلتهمون صفحات المختار أو (الريدرز دايجست) ويضعون نظارات ريبان فوق أعينهم، بل ويلوكون اللبان فى أفواههم تشبها برجال الجيش والبحرية الأمريكية، الذين بدءوا يظهرون فى شوارع القاهرة.

وحينما يعود «إيهاب حسن»* إلى بعض أفكاره أو مذكراته المدونة منذ أكثر من ثلاثين عاما، أي في السنوات التالية لخروجه من مصر مباشرة، نراه يتحدث عن معطيات الحلم الأمريكي في حماسة واضحة، وهي حماسة ترتبط بصغر سنة آنذاك، وببراءته السياسية الغالبة. وقد يكون من المفيد فيما بعد مقارنة صورة تلك الحلم الأمريكي المبكر، بصورته الحقيقية بعد أن دخلت أمريكا معترك السياسية الدولية كقوة مؤثرة، ولم يعد دورها يقتصر، كما تخيل البعض في البداية، على إعادة صياغة عالم جديد أكثر خيراً وجمالاً، بل انتقل إلى الغزو والفتح وفرض الشروط. لكن حلم «إيهاب حسن» الأمريكي كان لبنا وعسلا:

«أن أوربا تمتلك ماضيا، بينما تصنع أمريكا ماضيا، لكن الماضي الذي تصنعه أمريكا يصبح مستقبلا مرجوا في أماكن أخرى في العالم، أي أن أمريكا، جهاز التقطير ذلك، تقطر المستقبل في الحاضر، وهكذا تتيح للشعوب الأخرى اختيار مصائرها. لكن هذا لايقابله عرفان الجميل بصفة دائمة.

دور أمريكا التاريخي؟ إنه خلق نظام جديد قائم على التنوع. فوق اللغة والشعوبية والقبلية».

إن إعجاب «إيهاب حسن» المبكر بالحلم الأمريكي لايحتاج إلى إيضاح، وحماسته التي لاتنقصها البراءة للبديل الأمريكي، لاتحتاج إلى تعليق، وخاصة حينما يتحدث عن الحلم الأمريكي باعتباره قوة غير مسيسة تساهم في خلق عالم جديد. والغريب هنا أن الحلم الأمريكي كما

يقدمه «إيهاب حسن» كان قد بدأ يتعرض لانتقادات عنيفة فى الأدب الأمريكى منذ منتصف الخمسينيات على الأقل، حينما بدأ عدد كبير من الشعراء وكتاب الرواية والمسرحية يركزون على تصوير زيف ذلك الحلم. وربما يكون التفسير المقبول لغياب الجانب السلبى للحلم الأمريكى فى سيرة «إيهاب حسن» الذاتية، أن الرجل يركز على السنوات السابقة لخروجه من مصر، وهى السنوات التى كان فيها الحلم الأمريكى يمثل عنصر جذب واضح له.

ونعود مرة أخرى إلى قول «إيهاب حسن» بأن مولده فى مصر كان حدثا عارضا. فبالإضافة إلى أن هجرته الفعلية كانت تأكيدا لهجرة داخلية أو منفى اختياريا فرضه على نفسه فى مصر وسط إحساس قوى بالغربة، فإن الرجل يؤكد فى أكثر من موقع من سيرته الذاتية، بأن ارتباطه بالمكان ـ أى مكان فى الواقع ـ كان دائما ضعيفا. وهو يتذكر ذات يوم عندما عاد إلى القاهرة بعد غيبة أسبوعين، فاكتشف أنه لم يفتقد أحدا، «لا أحد على الإطلاق، فأنا لم أولد، على مايبدو، لافتقد بيتى». ولهذا يردد قول فيلسوف أمريكا فى القرن التاسع عشر، «إمرسون»: «إننا ندين لرحلاتنا الأولى باكتشاف المكان. ان المكان لايعنى شيئا... إن عملاقى يرافقنى أينما ذهبت». ولهذا لايتردد «إيهاب حسن» فى أن يسجل فى مذكراته المبكرة التى دونها بعد رحيله عن مصر مباشرة: «إننى إنسان أولا. وحينما يطلب منى تحديد فلسفتى أو مذهبى السياسى، فإننى أذكر أسمى فى كل مرة». هذا هو العملاق الذى يرافقه أينما ذهب. المكان إذن لايهم.

ويصل «إيهاب حسن» بقارئه إلى قناعة قوية بحتمية خروجه من مصر. إنه يردد فى معرض تساؤله عن سبب رحيله عن مصر:

«شئ ما، شئ، على ما أعتقد فوق الوطنية والاشتراكية والنهضة، فوق الأمل المتقطع، وجرعة اليأس اليومى. نعم، بعض الإحساس بالقيمة، والتحرر من العوز، وإرادة التغيير، وفوق هذا وذاك تقديس الحياة التى لم نكن بدأنا فى إدراك كنهها. وأيضا القدرة على التخيل، وروعة المعرفة».

ورغم ذلك فقد بقيت مصر فى داخله، فبعيدا عن عشرات الألفاظ والمفاهيم العربية التى أدخلها فى سيرته، وعن قوة صورة القاهرة ووضوحها، واحتفاظه بذكريات محددة عن مساجدها وآثارها، بعيدا عن ذلك كله، يعترف «إيهاب حسن» بازدواجيته الثقافية، وهى ازدواجية لايستطيع إنكارها:

«وهكذا ينساب فى عقلى تياران للزمن: تيار لذكريات يرجع منبعها إلى طفولة مصرية، والآخر تيار مجرد، مجرد مرور عابر على حياتى فى أمريكا».

فإذا أضفنا إلى تيار الذكريات المصرية القوى مفهوم «أفلاطون» عن الجمال، وهو المفهوم الذى يعود إليه «إيهاب حسن» أكثر من مرة، أدركنا ذلك القدر من الحنين الذى لابد أن يستشعره لذكرياته المصرية، وهو حنين ربما لايدركه بصورة واعية أو لايريد الاعتراف به، يقول

«إيهاب حسن»: «يرى أفلاطون الجمال على أنه مجرد تذكر الروح لنوع من التوازن أو الكمال الماضى، تذكر مرتبط بإعادة اكتشافنا للعالم».

إن الذكريات المصرية على هذا الأساس هى ذلك التوازن والكمال الذى يرتبط بإعادة الإكتشاف فى محاولة «إيهاب حسن» لإعادة تشكيل الحياة فى صور أكثر خيرا وجمالا.

واشنطن

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٧٦٨ / ٩٩

I.S.B.N 977 -01-6415-1



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولاحدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل - للشاب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر و... والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



مكتبة الأسرة



١٢٥ قرشاً